



أبو عبدو البغل

<https://facebook.com/groups/abudab/>

محمد جمال بروت

الشعر يكتب اسمه

عبدو .. أيقاننا ..

بياتح العود

وفا حكم منكم السر

الذعر .. نخبنا الطادلات

بيدة مكبير .. يدرك

أنا مانت عشق ممكن

معا تات ناس ممكن

دقة موت ممكن

دراسة

الشعر يكتب اسمه

محمد جمال باروت

الشعر المكتبر الاسم

دراسة في القصيدة النثرية
في سوريا

منشورات اتحاد الكتاب العرب
دمشق ١٩٨١

الى أمينة ...

الفصل الأول

بدايات القصيدة النثرية في سوريا

تكن أهمية بدايات القصيدة النثرية في سوريا ، في أنها قد اكتشفت (اللاوعي) أي أهمية (العالم الداخلي) في الكتابة الشعرية . وفي الحديث عن هذه البدايات ، يسكن القول أن علي الناصر ، وأورخان ميسر ، وخير الدين الأسدي هم من الطليعة التي ارتادت هذه البدايات ، وحاولت أن تستقصي من خلالها أفقاً جديداً للشعر العربي .

اذ أن ظاهرة الاهتمام باللاوعي والانسان الداخلي . أصبحت من أهم سمات الأدب الحديث ، ان لم تكن أهمها على الإطلاق (١) . لقد أصبح الاهتمام باللاشعور سنة من سنن الأدب في هذا العصر لا يكاد يخلو منه إنتاج أدبي ، وأكبر أدهاء العصر مثل فرانز كافكا وجييس جويس وتوماس مان ، وت . س . أليوت . كلهم يلتقون مع فرويد (٢) .

١ - الخطيب ، حسام ، الأدب الأوربي ، تطوره ونشأة مذاهبه ، ص ٢٤٢
٢ - المصدر السابق ص ٢٤٢ .

الرويا والاشعور :

لقد أصبحت (الرؤيا) تسمية فنية شعرية . لـ (الاشعور) • وما قبض عليه ، علي الناصر في ملحمة (البلدة المسحورة وموانا)^(٣) التي كتبها عام ١٩٣٢ ، وطبعها عام ١٩٣٥ ، وأورخان ميسر ، وعلي الناصر أيضا في (سريال)^(٤) وخير الدين الأسدي في (أغاني القبة)^(٥) هو (الرؤيا الشعرية من كونها تعني تبديلا في ثلاثة مستويات :

الأول : علاقات اللغة •

الثاني : الشكل البنائي •

الثالث : الموقف من العالم •

لقد اكتشف كل من هؤلاء (الرؤيا) ضمن منظور خاص ، فقد اكتشفها أورخان ميسر وعلي الناصر من خلال المنظور (الفرويدي) في حين اكتشفها خير الدين الأسدي من خلال المنظور (الصوفي) • وكذلك علي الناصر الى حد ما في ملحمة (البلدة المسحورة وموانا) •

ان هذه الريادات الثلاثة حلقة طليعية من حلقات انتقال الشعر العربي من مرحلة (الشعر المنثور) الى (القصيدة النثرية) • فلقد كانت على العموم متابعة ابداعية ، على نحو عميق ورائع للآفاق الجبرانية • متابعة ابداعية تتغصن معنى الاستقصاء ، والتعميق ، والتحول • فعلي الناصر وخير الدين الأسدي وأورخان ميسر أكدوا اعتزازهم بـ (جبران)

٣ - البلدة المسحورة وموانا - علي الناصر - ١٩٣٥ •

٤ - سريال : أورخان ميسر وعلي الناصر - ١٩٤٧ •

٥ - أغاني القبة - خير الدين الأسدي - ١٩٥٠ •

وبخلفه الابداعي ، كأفق جديد للشعر العربي . ولمعناه . حيث عبقروا
(الحقبة الجبرانية) من (الأفق الرومنتيكي) الى (الأفق الملحسي) عند
علي الناصر ، والى (الأفق السوريالي) أو (الرؤيوي - الفريديوي)
عند أورخان ميسر وعلي الناصر ، والى (الأفق الرؤيوي - الصوفي) عند
خير الدين الأسدي .

ان السريالية أو الملحمية أو الصوفية في هذه الريادات أمر نسبي ،
فسوريالية أورخان ميسر وملحمية علي الناصر كاتنا تحتفظان بخلفية
صوفية ، ورومنتيكية بارزة ، مثلما أن صوفية خير الدين الأسدي ،
كانت لها مفاصل مشتركة مع هذه السوريالية التي قدمها الناصر وميسر .
وهذا عائد أساسا الى المفاصل المشتركة ما بين الرؤيا (الصوفية) والرؤيا
(السوريالية) . بحيث يمكن القول ان (الصوفية) هي (السوريالية
العربية) . لقد كان أدونيس واعياً لهذه المفاصل عندما قال : « عرفت
السوريالية باسم آخر هو الصوفية » (٦) .

ان الجو المشترك في هذه المفاصل هو (الرؤيا) . فالسوريالي مثل
الصوفي ، صاحب رؤيا باطنية ، داخلية .

أما ملحمية الدكتور علي الناصر التي كانت في عمقها امتداداً ابداعياً
لـ (الشعر المنثور) أكثر منها جنساً أدبياً قائماً بحد ذاته ، فان خلفيتها
الرومنتيكية تبدو بارزة . انها خلفية مظلمة بالكثير من الرؤى الصوفية
التي تطرح الى اكتشاف المجهول .
وهذا عائد أيضاً الى العلاقة ما بين الصوفية كرؤيا وما بين الرومنتيكية

٦ - حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه - أحمد بسام
ساعي .

فقد أثرت الصوفية على مجمل نتاجات الشعراء الرومنتيين في أوروبا .
سواء غوته أو برناتو . أو نوفاليس أو تينيك . أو هولدرلين أو جمان
بوت من ألمانيا ، أو كولردج و وورد سورت وسوتي في بريطانيا . أو
شاتوبريان وجيرارد وترفال ولا مارتين في فرنسا . كما تؤكد روز
غريب^(٧) .

سريال والتجارب الطليعية :

لقد كان (سريال) أكثر التجارب الشعرية طليعية في النصف الأول
من القرن الماضي ، فلأول مرة أثبتت إمكانية الشعر بعزل عن الأدوات
التقليدية القائمة . وإذا كان (سريال) في جانب هام منه ، ثرة من ثمار
اتصال المثقفين العرب بالثقافة الأوروبية . إلا أنه أتى في مناخ كل ما
يقال فيه أنه مناخ تجريب ، ومخاض للشعر العربي نحو آفاق شعرية
جديدة . إن هذا المناخ كان مناخ تحولات ، ليس على صعيد الشكل
الشعري كجزء من البنية الفكرية ، أو على صعيد الشعر العربي كديوان
لهذه البنية ، وإنما على صعيد البنية التحتية ككل . وبروز البورجوازية
الصغيرة كقوة طليعية حاولت أن تتصدى لمهام التغيير الوطنية والقومية
والاجتماعية . ففي عام ١٩٤٠ كان الشاعر المصري (جورج حنين) يحرك
مجسوة (الفن والحرية) من خلال مجلة (التطور) ثم من خلال مجلة
(حصاة الرمل) التي كانت الناطق باسم السوريين العرب في مطلع
الخمسينات . كما كانت محاولات التجريب بدءاً من الريحاني عام ١٩٠٣
— والشعر المنثور — إلى جبران ، إلى المناخ الرمزي في شعر عمر أبي ريشة

٧ — غريب ، روز ، مجلة شعر ، العدد ٣٧ ، السنة العاشرة — شتاء

١٩٦٨ .

وسعيد عقل وبشر فارس ، الى حركة - الشعر الحديث - في اواخر
الأربعينات مظهراً من مظاهر هذه التحولات في البنية الشعرية - الفكرية .
في سياق هذه التحولات التي كانت تشير الى مآزق الكتابة التقليدية .
والتبشير بكتابة جديدة • كان - سريال - دعوة لقلب نظام القيم
الشعرية الثابتة ، والبحث عن قيم شعرية بديلة ، متحولة • بهذا المعنى
- سريال - كتاب هدمي ، ذو أفق نظري - السورالية - وذو أفق
ابداعي - قصيدة النثر - • وبالتأكيد أن هذين الأفقين كانا مترابطين
عضوياً • اذ ان التحرر من - الشكل الخارجي - لابد أن يرافقه تحرر
آخر من - الشكل الداخلي - •

والتحرر - من الشكل الخارجي - كان يعني بالنسبة لأورخان
ميسر - قصيدة النثر - • حيث يقول - ان الكلام المنظوم المقفى في
جميع اللغات على اختلاف أنواعها ، والمسمى شعراً ليس في الواقع العلمي
الا كلاماً جسيلاً له اهتزازاته التوقيعية ولوحاته المغرية التي يستمتع بها
الفرد استمتاعاً ، قوامه ميكانيكية العادة - (٨) •

أما التحرر من - الشكل الداخلي - فكان يعني بالنسبة اليه
- السورالية - بكل ما فيها من معنى التجاوز والانقلاب • كانت
- السورالية - بالنسبة اليه مفهوماً يعني - ما يرسه العقل الباطن
باصطلاحاته الخاصة من صور يمثل بها واقع الفردى مزوجاً بحنين
الأجيال التي تحيا فيه - (٩) •

٨ - مقدمة - سريال - أورخان ميسر •

٩ - المصدر السابق •

لقد كان هم هذا التحرر هو انتاج ما يختلف حتى عن مصدره
الأوروبي ، ففي بيانه السورياتي أدان أورخان ميسر سورياتية - اندريه
بروتون - ومجسوعته في الشعر والفن التشكيلي ، واعتبرها - آثار
ذهنية مباشرة تحيط بها خطوط هندسية من الرمزية المتطرفة . وهي لا
تفرق كثيراً عن جميع أنواع الانتاج الفني الذي عرفه العالم من هومر
الى شكسبير وبيرون وفرلين ومن الجاهليين الى شوقي وأشباهه^(١٠) .

السورياتية المتطرفة والاطلاق الكامل لمرحلة ما قبل الوعي :

لقد كان أورخان ميسر يدافع عن السورياتية المتطرفة ، يدافع عن
الاطلاق الكامل لمرحلة ما قبل الوعي دون رقابة الوعي أو الشعور . انه
يريد بكلية أخرى نموذجاً أدبياً ل - فرويد - . يريد معادلاً خالصاً
للاشعور ، رغم أن قصائده لم تتخل عن الوعي . والسورياتية تعد
- تجسيدا فنياً لمنهج فرويد -^(١١) .

هذا يعني أن - سريال - كان حركة نسي في كل توجهاته . حركة
هدم . حركة انقلاب وليس تطوراً ، يشل على نحو عميق ، السيكلولوجية
المتطرفة للبورجوازية الصغيرة المثقفة على صعيدي الشكل والمضمون .
فقد - كان الانسان - الفرد ، المعذب ، المحاصر ، المسجوق ،
المكبوت^(١٢) المدار الأساسي ل - سريال - .

١٠ - مقدمة - سريال - أورخان ميسر - اتحاد الكتاب العرب - ١٩٧٩

١١ - الخطيب ، حسام ، الأدب الأوروبي ص ٢٥٢ .

١٢ - أدونيس ، في مقدمته ل - سريال - .

— ان نفسي تواقه لكل جديد وغريب . ولأنها تسيل كل ما تعرفه —
... هذا ما قاله الدكتور علي الناصر في — البلدة المسحورة وموانا —
١٩٣٢ . ان هذا يشير الى توق نحو انتاج ما يختلف . والاختلاف هنا هو
علامة الفرادة . هو الذي يعطي للشاعر شخصيته الفنية . لقد مارس
علي الناصر هذه الفرادة منذ ديوان — الظمأ — عام ١٩٣١ . حيث تخطى
الشكل العروضي الخليلي الى التفعيلة قبل — بلوتولاند — ١٩٣٨ —
لويس عوض . و — كوليرا — الملائكة عام ١٩٤٧ . فسنذ ديوانه هذا
كانت حياة الناصر الفنية ممارسة لا حد لها من التجديد . والبحث عن
— المختلف — لا عن — النمطي — . فبدءاً من — البلدة المسحورة —
نجد تحولاً فنياً متداخلاً ما بين متابعته لآفاق جبران . والريحاني ذات
العوالم الرومنتيكية وما بين الانتقال بها الى العوالم الملاحية . وهما
يسكن القول أن ملحمة — البلدة المسحورة — تمثل المناخ الملحي في
— الشعر المنشور — اذا كان جبران يمثل — المناخ الرومنتيكي — به هذا
المعنى . علي الناصر هو امتداد — للحدثة — الرؤيا — التي كان جبران
أول من قدمها وهو تعسيق لها من حيث شحنها بالمناخ الملحي . لقد كانت
هذه الرؤيا الملاحية تعني لدى علي الناصر . اكتشاف المستقبل . والتنبؤ
بكينونته . وهو كما يذكر لأصدقائه أنه قد تنبأ بالحرب العالمية الثانية
من خلال هذه الملحمة أن قيسة هذا التنبؤ تأتي من صلته العضوية بسفهوم
— الشعر — الرؤيا — من حيث أنه طاقة كشف لعالم يتحول ، ويتغير من
حيث أنه استشراف — للمستقبل — واحتضان للحاضر . صحيح أن
— الملحمة — جنس أدبي قائم بحد ذاته ، إلا أنها هنا كانت تمثل امتداداً

لـ - الشعر المنشور - • فهو قد كتبها بأسلوب هذا الشعر ودون مراعاة
الوزن الذي يشترطه الفهم التقليدي للسلحة • لقد بقي علي الناصر في
هذه الملحة ضمن دائرة - الشعر المنشور - وفي موقع طليعي فيه • أما
في - موانا - فانه يقترب كثيرا من مناخ - القصيدة النثرية - حيث
يضبط سيولة النثر ، ويبني القصيدة على ايقاعات شعرية متناوبة
ومتواترة •

وفي - سريال - انتقل علي الناصر من - المناخ الملحي - ذو
الخلفية الجبرانية - الريحانية الرومنطيقية الى - المناخ السوريلي - •
لقد كانت هذه الانتقال قفزة ، خضع فيها علي الناصر الى - تغيير كبير
في تقنيته - كما تذكر الدكتور سلمى الخضراء الجيوسي • وهذا
التغيير الذي تم على الأرجح بتأثير من أورخان ميسر ، يتوضح من خلال
المقارنات التي عقدها أورخان ما بين شعر الناصر في - سريال - وشعر
الناصر قبله • خصوصا على صعيد كشف الحالة الشعرية ، فعلي الناصر
في - سريال - كما يكتب - أورخان ميسر - :

- استطاع أن يقول في كلمات قليلة ما كان يقوله بالأمس في سطور
كثيرة - (١٣) • وقد استطاع علي الناصر ادراك ما لاطلاق - اللاشعور -
من تأثير في كتابة الشعر الجديد • فهو يذكر في رسالته لأمين الريحاني
عام ١٩٥٢ :

- هذا وقد نشرت بزماله أديب ، أثراً أدبياً ، سميناه - السريال -
كتبت حصتي منه بوحى اللاواعية ، بحسب ما يقولون ، وكنت بعد أن

١٣ - مقدمة سريال - أورخان ميسر •

أنوب الى واعيتني أتردد في فهمه . وكنت لا اعلم أحياناً هل هو من نتاجي أم لا (١٤) فاذا كان — النوعي — يترافق دوماً مع — التقليدية — فإن — اللاوعي — يترافق دوماً مع الحداثة .

(اغاني القبة) وأول بيان لقصيدة النشر :

في مقدمة ديوانه (أغاني القبة) الذي كتب بعض قصائده في الأربعينات ، والذي نشره في عام ١٩٥٠ ، كتب خير الدين الأسدي أول بيان عربي للقصيدة النثرية . بيان يقوم على صلة التجديد الشعري بالرؤيا ، أو بكلمة أدق ، بالمنظور الصوفي للرؤيا . ان (أغاني القبة) تضع نفسها في اطار تأسيس كتابة شعرية جديدة ، حيث يعتبرها الأسدي (مدرسة جديدة) في الشعر العربي (وكان من كل ما تقدم ، ما نستقبله في مدرستنا الجديدة : أغاني القبة) (١٥) .

لقد طرح الأسدي الرؤيا مقابل الخطابة ، حيث رفضت مدرسته منبرية القصيدة ، ودعت الى رؤيويتها . يقول (وما أدنى عهدنا) بأشداق شقها هزل الزمان ، بشرط الصغار ، راحت توزع على المأشعر النبل والمجد والعفاف بعاطفة ولغة مستعارين . فجاءت هذه الأشداق على حد قول جبران « مغارة للصومس الألفاظ ... » ويضرب الغوغاء بدف التصفيق ، فيخلع الشاعر على منبره ، وكل نبذة نقول : ألسنت المجلى (١٦) .

١٤ — علي الناصر في رسالته الى أمين الريحاني والمثبتة في مقدمة — دن الدموع — ١٩٥٤ .

١٥ — الأسدي ، خير الدين ، مقدمة — أغاني القبة —

١٦ — المصدر السابق .

لقد أدان الأسدي في مقدمته العقل ، وطالب بتشويشه ، كما لبسنا
الى عوالم ذاته الداخلية ، وقد وضع ذلك في (سورة الاشراق) :

(العقل ، ما العقل ؟ ما هذا الكائن الذهني ؟

العقل حسير جبان ، يتقلب في مظلم

الأحاسيس ، ولا يجرؤ أبداً أن يقرع باب السر

العقل دلو من غربال ، لا يسد عالمنا الاشراقي

يباللة ، وحسبه هو أن جرعة من خمر

الأرض تطوح به •

عوالم العقل كلها لا تلقي شعاعاً واحداً على

هيكل الحقيقة العظمى • دع ذا وسل قبله : هل

عرف العقل نفسه (١٧) •

لقد اكتشفت الاتلجنسيا العربية (الرؤيا من خلال الجسور الثقافية
مع الغرب عموماً ومع (فرويد) خصوصاً • في حين أن الأسدي اكتشفها
من خلال التجربة الصوفية ، المتجذرة في التراث العربي • هو العلامة
اللغوي الفذ ، الذي أفنى عمره في العقل ، وسلسلاته المنطقية • وإذا كان
(السوراليون) قد أعطوا (الرؤيا) مسؤولية التبشير بدنيا جديدة
نقيضة للدنيا البورجوازية وحضارتها • فإن الأسدي يعطي (الرؤيا)

مسؤولية اكتشاف (الحقيقة العظمية) • أي المفهوم الصوفي الخاص لـ (الله) •

لقد أسس الأسدي اذن قصيدته على مفهوم (الرؤيا) • أي على اكتشاف أهسية (اللاشعور) في الكتابة الشعرية • حيث يصف شعره بأنه نتاج (نشوة روحية يفيض بها اللاشعور ، المستعر ، ويخنس الوعي)^(١٨) كنقيض (للشعر الترابي المسوه • شعر اليقظة • يجمع للحطام ، ويردى للسادة)^(١٩) •

الا أن الأسدي في ممارسته الشعرية ، لا يفلح تساما في ايجاد المعادل الابداعي لهذه الآراء النظرية ، المتقدمة حيث أن الوعي كثيراً ما يتسرب الى انتاجه الشعري ، دون أن يجافي حدود المنطق المألوف ، والعقل المألوف كما حاول أن يؤكد في آرائه النظرية •

هكذا وضع الأسدي ، اللاشعور مقابل اليقظة • اللاوعي مقابل الوعي ، الرؤيا مقابل الخطابة ، الاشراق مقابل العقل • ان الاشراق هنا هو حالة ريادة واكتشاف • هو انتقال من الواقع الفيزيقي الى الواقع السيكولوجي • هو تفجير لمكتنزات (اللاوعي) • هو تسمية أخرى لـ (الرؤيا) التي يسميها الأسدي أيضا بـ (السكر) •

ان موسيقى الشعر في (مدرسة الأسدي) لا تنتج من خلال عروض الخليل ، بل من حالة (السكر) أي من حالة (الرؤيا) • ان الموسيقى الداخلية هي الايقاع الفني لـ (الرؤيا) حيث يقول : (ونايت موسيقى

١٨ - الأسدي ، خير الدين ، مقدمة - أغاني القبة - •

١٩ - المصدر السابق •

الإناء أجسد بها المعاني) وكان هذا يعني بالنسبة للأسدي ربط اللغة
بـ (الرؤيا) أو بالحالة النفسية التي يسيها الأسدي بـ (جام الطبع)
حيث يخلق ذلك مناخا شعريا ، إيحائيا منفردا (وأجلو الأجواء التي
أرتضيها . . . أما شرح النص فلم تتطرق إليه — على ما يفرض الفن —
فللقارىء أن يسبح في الجو الذي استوحى) (٢٠) .

لقد كانت تجريبية الأسدي في ديوانه (أغاني القبة) واضحة فقد
هدفت الى — ابتداء مناع خاصة — كما يذكر في مقدمته حيث تخطى
الأسدي اللغة ذاتها ، وحاول ابتداء لغة أخرى من خلال اشتقاق مفردات
لا وجود لها في اللغة . هو الذي أفنى عمره في دراسة اللغة ، وفقهها ،
وبلاغتها . فـ (المكوثر) يشتقها من (الكوثر) وهذا غير مسسوع في
العربية و (الهمة) يشتقها من حرف الهاء بإبدال الهزة هاء : آه ، وهذا
غير مسسوع أيضا ، وفعل الأمر لولب من اللولب وهو غير مسسوع ،
ودولب من الدولاب ، واسميد كنحت من الأستاذ والتليذ ، والمعاجيم
تخاو منه . وهذا عائد الى أن اللغة الصوفية ذاتها ، هي لغة تخييل
وتوالد واشتقاق .



تمثل (أغاني القبة) فقرة نوعية من (الشعر المنشور) الى (القصيدة
النثرية) فقد استطاع الأسدي أن يجسد النثر في (بنية تعبير) في (شكل
فني) يختلف عن (التآلف الإيقاعي بين المفردات) عند جبران والريحاني

وفؤاد سليمان ، وشكري ... الخ . انه يتجاوز التآلف ، الى الايقاع ذاته ، القائم هنا على اقتحام اللغة ، وتفجير اللاشعور لها .

لقد استطاع الأسدي أن يؤسس النثر في بنيان تصويري وإيحائي . في بنيان قصيدة . قد يكون جبران أو الريحاني وصلاً الى ملامح هذا البناء . ولكنها لم يجسدها فنياً ، لم يجسدها في إطار قصيدة . هذا الذي يفرق كثيراً بين أن نجد في (أغاني القبة) قصيدة ثرية متكاملة . في حين لا نجد ذلك فيما قدمه جبران أو الريحاني .

ان التسلسل التناوبي للصور الشعرية بالاعتداد على مفتاح البداية، والذي يشكل قاسماً مشتركاً في البنية الغنية للحدثاثة الشعرية العربية ، قد أنجزه الأسدي قبل الخمسينات . حيث أن هذا التسلسل موظف في تعسيق الجانب الإيحائي للصورة الشعرية .

يا حبيبي ! ان قلبي السادر جنح أوتاره
بالطهر ، ومضى يرقب أوبتك في نافذة العين
يا حبيبي ! زورق الروح جرى مترعاً بالأغاني
بين أمواج الزمن

يا حبيبي ! وردة الشوق تناغيك ، وفي فيها

أنا

يا حبيبي ! جنة الحب تناجيك . ونجواها

أنا

لقد كانت ثقافة الأسدي الصوفية الماضوية حقلاً أيديولوجياً للرؤيا •
حتى أن الأسدي يضمن قصائده بأقوال لبعض المتصوفة • بدءاً من
حافظ شيرازي كبير شعراء الفرس ، مروراً بأبي سليمان الداراني ، وأبي
بكر دلف الشبلي ، ومحي الدين بن عربي ، وأبي سعيد بن أبي الخير ،
والشهرزوري عبد الله ، والحلاج ، ورابعة العدوية ، وفريد الدين ابن
العطار ، وعز الدين المقدسي ، وحيونة ، وإبراهيم ابن أدهم • الخ •
ومن الواضح أنها ثقافة ماضوية خالصة استطاع الأسدي أن يتسلها ،
وأن ينتجها فناً في الخمسينات •

(أغاني القبة) بين الحب الجسدي والحب الصوفي :

الحب هو الكيان الحقيقي لـ (أغاني القبة) أرادته الأسدي أن يكون
حباً صوفياً محضاً (ترسله الغيبوبة الغارقة ثرات من رفاة الحب وجواه
الى ساحة ما وراء الطبيعة) (٢١) • على هذا فالحب كما يراه الأسدي في
(أغاني القبة) هو (لا حب مئين - كما يظن الجهولة) ولا خسر أرض •
ولا الأرمنية الجسيلة « شيرين » ولا التركي الجسيل « اياز » • ثم لا نبو
كما يرى أهل الظاهر - ولا شطح • انما وجد علوي • ونشوة
روحية (٢٢) الا أن الأسدي لم يستطع أن يوجد معادلاً لهذا المفهوم •
لقد بقي متأرجحاً ما بين الحب الجسدي ، الحب الأرضي • حب الطين
كما يسميه • وما بين الحب الصوفي •

★ ★ ★

٢١ - الأسدي ، خير الدين ، مقدمة (أغاني القبة) •

٢٢ - الأسدي ، خير الدين ، مقدمة (أغاني القبة) •

الحب الجسدي أو الجنسي هو نشاط مرتبط بالغريزة ، بالرغبة المؤسسة على الجسد ، هذا هو التعريف العام لهذا النوع من الحب ، أما تعريفه الخاص بالنسبة لـ (أغاني القبة) فهو الارتباط بالغريزة المنحرفة ، بالشذوذ الجنسي ، حيث أن مصدر هذا الحب هو الغريزة • التي هي أوتوماتيكية ، وعامة ، مستندة الى أساس بيولوجي ، حيث ينقلها الخيال الى مرحلة الاستيهامية ، الهلوسة • ان الحب الجنسي بشكل عام قد يؤدي الى امراض متعددة ، منها الانرجسية ومنها الشذوذ •• وقد وقع الأسدي من خلال هذا الحب بـ (الشذوذ اللواطى) •

ان الحب الجنسي تكراري ، غير مبدع ، انه نشاط فيزيولوجي ، يتطلب الحب الحقيقي ، يتطلب الشعور • وهذا الحب كسل وجهه الثاني من خلال الوجد الصوفي العلوي • هذا لم يسع خصوصية ، وحدود كل من الحيين أن تظهر بشكل سافر • في هذا النوع من الحب :

١ - تتعامل (أغاني القبة) مع المطلق كسعطى تكشيفي ، ومبدع اجبال العالم الحسي ، لا كسعطى ميتافيزيقي •

٢ - تدفع الغريزة الى مستوى القداسة مع المطلق •

٣ - تجعل صفات الغريزة صفات المطلق ، مثلما تجعل صفات

المطلق صفات للغريزة •

يكتب الأسدي :

من نهر النار شربت النور ، واستنويت

على شفة الله ، وحلم الهناء ، حلوا حلوا في غائم

الجبال •

رأيت الله . سمعت الله . شممت الله . طعمت
الله . لمست الله .

تتغلغل مرامي تصوري في أغواري الوجود
وأبعث تلکم الذکريات : ذکريات تساقينا .

الهوى في الروض الأغن
هناك في ظل سندیانة الجبل سمعت وقع
أقدام الله ، فدلقت اليها ، وغسرتها بليل
القبل .

فرفعني بيده ، وضممني وضممته ، حتى
غاصت حلقات الأثداء ، وأغضى جبريل
ذکريات الوصال ، ياما أندى ، وياما أنضر
ظلال زهو النور في لازورد السماء .

هنا يستزج الأسدي حسیاً بالطلق ، يعطي المطلق صفات حسیة
واضحة ، يحول الحقيقة العظمى الى غریزة ، ويحول المطلق الى غلام ،
في حين أنه في (سورة اياز) يوضح الحب الجسدي بافرازه الشذوذی .

أمل القلنسوة على رأسك ، نعم : هكذا

ثم أحك القميص على جسدك ، يانور

عين السکاری .

يا ذنبي روحي • جويت ، وأنا اتنور شمس •
تركستان • فهل يلفنا الوصال • وتتألف الشهوة
على جسر الشفاء •

حلال لقلبي أن يقبل درج العفيق النضيد
الذي انضوت عليه شفتاك •

★ ★ ★

الحب الصوفي هو النقيض الكامل للحب الجسدي في (أغاني
القبّة) مثلما هو في الحياة • ذلك أن الأول ، غيري ، في حين أن الثاني
نفعي • انه اتحاد مباشر بالجواهر الرئيسي في العالم (هيكل الحقيقة
العظمى = الاله) • يرفض الأنانية ، ويعيش في هيكل هذه الحقيقة ،
يسوت من أجلها ، ولأجلها ، حيث يتحسس لأنه يكون هو المطلق •

في الحب الصوفي ، تترك الروح الجسد • لأن هذا الأخير يسنعها
من أن تعيش ، أما في الحب الجسدي ، فالغريزة هي مركز العالم • لا
تسوت ، لأنها تتوق لاشباع أساسها البيولوجي الواقعي • وحده الحب
الصوفي ينحل ، ويسوت في المثال الأعلى • انه أزلي غير فان - كما يصف
ذاته - في حين أن الغريزة مؤقتة • أما الحب الصوفي فأزلي كونه لا
يرتبط بسؤقتات • بينما الحب الجسدي فان كونه يرتبط بالجسد الذي
يولد ويسوت •

ارفعني الى مقام الفناء ، الفناء في صمدتيك

حتى اذا رأي خلقك ، قالوا : رأيناك

نحنان الروح . نوافح ريحان التلب ، مداد
مصحف الحياة تستقبل فجر عسر جديد ، مداه
مدى أبدية الله ♦

فالي الي ، ضسني ثم ضسني ، ضيق وضيق
علي العناق ، حتى أكون أنا اياك ، وتكون
أنت اياي ، وافني ، وأفني ، واف ♦♦♦

★ ★ ★

لقد تأرجح الأسدي ما بين الحب الصوفي والحب الجسدي ♦ لقد
كانت – الصوفية – لديه أيضا ، عملية تعويض لغريزته المقهورة ♦ لم
تكن اطاراً دينياً ، بل اطاره الفلسفي ، حاول الأسدي أن يؤسس من خلاله
توازنه الذاتي في عالم كان يحس بالغرابة فيه ♦

ان غربة الأسدي الميتافيزيقية في الأربعينيات العربية ، أربعينات
النهوض الوطني ، عائدة الى أن الأسدي لم يساهم في صناعة هذا
النهوض ♦ بل كان منكفئاً ومنغلقاً في ثقافة ماضوية محضة ، ولقد أعاد
الأسدي انتاج هذه الثقافة ♦ ولذا فان قيمة (أغاني القبة) هي قيمة فنية
تاريخية لا أكثر ♦ واذا كانت – الالتجنسيا – الشعرية العربية ، قد
كتبت القصيدة النثرية بتأثير الجسور الثقافية مع الغرب الأوروبي
والأمريكي ، فان الأسدي كتب قصيدته في اطار ثقافته الماضوية المحضة ♦

يبقى الأسدي شاعراً مبدعاً ، تجاوزته تطور القصيدة النثرية العربية ♦

انه أحد الرواد الحقيقيين للقصيدة النثرية ، تحالفت جيلة أمور مختلفة .
ومتعددة على تجاهله لا كشاعر ، بل كعلامة ، وانسان •



لقد واجهت تجارب هؤلاء الرواد ، مرحلة مخاض غنية ، وانتقال من
شكل تعبري الى آخر ، ومن شعر كلاسيكي الى شعر حديث ، ومن شعر
منثور الى قصيدة نثرية ، ومن الغرض الى الرؤيا ، ومن الحقل الفيزيقي
الى الحقل السيكلولوجي ، ولقد بشرت تجارب هؤلاء الرواد بكل هذه
التحولات ابداعيا ونظريا • ان قيمة البدايات أو الريادات بكلمة أدق
تكمن في كونها طرحت دور (الرؤيا) في تفجير مخزون التجربة الانسانية،
وفي كونها انتبعت الى أهمية العوالم الداخلية للانسان ، في اطلاق الحلم
لكي يسارس ابتكار عالم جديد ، لا يكف عن التغير والتحول •

كما تكمن قيمتها أيضا في أنها تابعت ما سبقها من خلال انحيازها
لكتابة الشعر نثرا • ان هذه الريادات المغيبة كانت تطرح فهماً جديداً
للممارسة الشعرية • فهماً يشير الى ناحيتين أساسيتين :

• مأزق الكتابة التقليدية ، وفتح أبواب أفق بديل •

ولكن قيمتهم الفعلية لا تكمن في ريادتهم الفذة فحسب ، بل تكمن
في كونهم قد حددوا بسارستهم الكتابية المأزق ، ورسسوا عبر هذا المأزق
ملامح الأفق البديل • في كونهم طرحوا معنى جديدا للشعر ، تشاوه من
خلال ممارسة •



الفصل الثاني

من الشعر المنثور

إلى القصيدة النثرية

مثل (الشعر المنثور) أحد مراحل الوعي الفني لكتابة جديدة ، بدأت تتشكل منذ بدايات هذا القرن . لقد كانت رحلة التجديد آنذاك لا تتجاوز الانتقال من نظرية (الشكل المطاق) الى (تعدد الأشكال) فقد كان رزق الله حسون (١٨٢٥ - ١٨٨٠) أول تجربة تجديدية في العصر الحديث ، يطرح (الشعر المرسل^(١)) ليتابعه في ما بعد كل من جميل صدقي الزهاوي ، وعبد الرحمن شكري ، ومحمد فريد أبو حديد . وأحمد زكي أبو شادي في القرن العشرين .

- ٢ -

لقد اعتقد أنصار هذا الشعر أن التخلي عن القافية هو المدخل لكتابة

١ - س . موريه - حركات التجديد في موسيقى الشعر الحديث - ت . سعد مصلوح .

الشعر الدرامي والقصصي والملحسي في الأدب العربي^(٢) ذاك ان هذا الشعر كان ينظم في الأدب الغربي بأسلوب (الشعر المرسل) •

ولكن مغامرتهم ، لم تقدم اتجا ابداعيا ذو قيسة • بل كانت مؤشراً الى ضرورة تخطي نظرية (الشكل المطلق) واجترح أشكال جديدة •

أولاً - بين (الشعر المنشور) و (الشعر المرسل) :

كانت كتابة (الشعر المرسل) منذ رزق الله حسون ، تعني كتابة (الشعر الموزون اللامقفي) •

أما كتابة (الشعر المنشور) من خلال أول تجربة فيه للريحاني عام ١٩٠٥^(٣) فقد كانت تعني كتابة (الشعر اللاموزون اللامقفي) ولكن مع الاحتفاظ بالتقسيم التقليدي للأبيات ، وبالقاموس التقليدي للغة والصورة •

أي أنه وجدت في مطلع هذا القرن محاولتان تجديديتان :

الأولى : تتخطى الركن الأول في نظرية (الشكل المطلق) وهو القافية •

الثانية : تتخطى الركنين معاً ، وهما (الوزن والقافية) •

ان كلا من محاولتين في البدء ، كان تخطيا شكليا لنظرية (الشكل المطاق) ومجرد نقل للشعر العربي من هذه النظرية الى (تعدد الأشكال) •

٢ - المصدر نفسه •

٣ - الجيوسي ، سلمى الخضراء - (الشعر العربي المعاصر) - مجلة (عالم الفكر) العدد الثاني - ١٩٧٣ •

حتى أن (الشعر المنثور) في بعض تجارب الريحاني ، ورغم تخطيه للوزن ، فانه لم يتخط القافية ، مثل قوله :

ويومها القطيب العصيب وليلها المنير العجيب

ونجسها الآفل يحدج بعينه الرقيب

وصوت فوضاها الرهيب ، من هتاف ونحب ونحيب ، وزئير وعندلة ونعيب كما نلمح أيضا في بعض تجارب الريحاني أنه يكتب تساما على طريقة (الشعر المرسل) مع تجاوز الوزن فقط • مثل قوله :

أكبر الشرقيات الباسمات للدهر وأحدث الشرقيات الناهضات

هي أول من حصل ميزان القسط وأول من استرق العباد

لها الصولجان المرصع الماسان والسوط الملطخ ، دما

هي أول من قال للموت : لا وأول من قال للحياة : نعم

لقد أدى هذا الى أن يتم التعامل التعامل مع (الشعر المنثور) على أنه (شعر مرسل) فعمر الدسوقي في كتابه (في الأدب الحديث) ، يعتبر (الشعر المنثور) الذي كتبه الريحاني وجبران مجرد استعارة لما يسمونه في الأدب الانكليزي بـ (الشعر الأبيض غير المقفى) أي التسمية الفرنسية لـ (الشعر المرسل) وكذلك يفعل لويس شيخو في كتابه (تاريخ الآداب العربية في الربع الأول من القرن العشرين) •

اذن ، كان (الشعر المنثور) في بدايات هذا القرن ، شبيها جدا بـ (الشعر المرسل) ويعامل على هذا الأساس • الا أن كلا الشكلين ، كانا

يسيران الى نقطة حساسة ، وهي مأزق الشكل التقليدي أولا . وضرورة
اجتراح أشكال جديدة ثانيا .

لقد حاولتا التجديد في الشكل الخارجي للقصيدة ، ولكنها لم
تنتبها الى الشكل الداخلي ، الا مع جبران .

- ٣ -

يقول جبران (أعرف أن في اتاجي شيئا غريبا عن الفن ، أقصد أنه
جديد) . هكذا كان جبران يعي أنه أطلق كتابة غريبة ، كتابة جديدة .
لا شكل لها . لقد طرحت نفسها كمنقضة للشعر التقليدي ، ولنظرية
(الشكل المطلق) . أي أنها قدمت نفسها كبديل . وقد وضع جبران
هذا كله في العديد من مقالاته وخصوصا منها (لكم لغتكم ولي لغتي) .

ففي هذه المقالة يثور جبران على :

١ - اللغة التقليدية .

٢ - العروض والتفاعيل والقوافي والأوزان .

٣ - الأغراض .

أي أنه يثور على الشكل الخارجي والداخلي للقصيدة التقليدية .
وخصوصا في جانب اللغة فكما يقول (أنه راود النعاس قوة الابتكار في
اللغة العربية فنامت وبنومها تحول الشعراء الى ناطقين) . وعلى هذا فان
(الشاعر أبو اللغة وأمها ، تسير حيثما يسير ، وتربض حيثما يربض) .

لقد وضع جبران اللغة خلف الشاعر ، بعد أن كان الشاعر خلفها •
ومن هنا أمسك جبران بالحلقة الأساسية في مغامرة التجديد • وهي
(اللغة) •

ثم يكن جبران تسجيلاً لتجربة إبداعية فذة ، فحسب ، بل كان انتاجاً
فنياً لوعي ووجدان جيل كامل ، وثقافة كاملة ، ومرحلة تحول اقتصادية
— اجتماعية • فقد ثار جبران على الاقطاعية السياسية والدينية بكل
مؤسساتها وأجهزتها • ان هذه الثورة تشكل جوهر رؤيته ، حيث أنها
على العموم موقف ديموقراطي ثوري معاد للفكر الغيبي ، ولمؤسساته ،
ومنحاز الى عملية التقدم الاجتماعي والحضاري والانساني •

ولقد عبر جبران عن طموحات ومواجد هذه الروح ، وعن فحواها ،
من خلال روماتيكية متفجرة • فقد كان جبران كما يقول الدكتور
احسان عباس ، رومنتيكياً من قصة رأسه الى أخمص قدميه •

— ٤ —

الموقف من (الشعر المثور) :

كان جورج زيدان أول من أطلق هذه التسمية في عام ١٩٠٥ ، في
مصنفه لمحاولات الريحاني^(٤) ، وذلك في مقال له بالهلال • ثم رد عليه
(بولس شحادة) مؤيداً هذا الشعر ومحبذاً إياه^(٥) فكان أن وجه

٤ — المصدر نفسه •

٥ — س • موريه — حركات التجديد — ص ٣١ •

جورجي زيدان دعوة الى الشعراء المصريين ليقتودوا حركته في انجاء
هذا الشعر (٦) .

كان (الشعر المنشور) يشل بالنسبة الى مثلي الثقافة التقليدية
(ثورة مطلقة على كل ما هو عربي قديم) كما في موقف حنا الفاخوري .
حيث سسى (الشعر المنشور) بـ (التجديد المتطرف) . كما سسى مدرسة
جبران بـ (مدرسة المتطرفين) . يقول :

(ذهب أبناء هذه المدرسة ينادون بهجر الأساليب العربية القديمة .
والأخذ بالحياة الغربية كما هي ، والأدب الغربي كما هو ، والثورذالمطلقة
الشاملة على كل ما هو عربي قديم ، وعلى تقاليد شرقية كثيرة . فكان
أدبهم بعيدا عن بيئتهم ، وأحاسيس أمتهم ، وطرقها في التعبير عن الفكر
والشعور . ومن أبرز من مثلوا هذا الدور . جبران خليل جبران) (٧) .

أما مصطفى صادق الرافعي ، فقد اعتبر (الشعر المنشور) تسمية
فاسدة وجاهلة . يقول : (فسن قال الشعر المنشور ، فاعلم أن معناه عجز
الكاتب عن الشعر من ناحية ، وادعاؤه من ناحية أخرى) (٨) .

أما لويس شيخو فقد اعتبر (الشعر المنشور) : (قشرة مزوقة ليس
تحتها لباب) (٩) كما اعتبره خاليا من (رقة الشعور والتأثير) .

ان هؤلاء كلهم ، لم يكتبوا في الواقع عن (الشعر المنشور) . بل

٦ - المصدر نفسه - ص ٢٢ .

٧ - الفاخوري ، حنا - تاريخ الأدب العربي - ص ٩٢٧ .

٨ - الدسوقي ، عمر - في الأدب الحديث .

٩ - المصدر نفسه .

كتبوا عن (الشعر المنشور) الذي يشبه (الشعر المرسل) كما في أول تجربة للريحاني • حتى أن عسر الدسوقي يضع رأي مصطفى صادق الرافعي بـ (الشعر المنشور) على أنه رأي الرافعي بـ (الشعر المرسل) •

ان (الشعر المنشور) يختلف تماما عن (الشعر المرسل) وإذا كانا قد تشابها في المرحلة الأولى ، إلا أنهما سرعان ما اختلفا جذريا عن بعضهما •

هذا يشير الى أي حد حاول فيه ثلاثة من المشاهير الأعلام (الفاخوري — الرافعي — شيخو) تزييف التجربة ، وابتسارها ، وتغيب جوهرها الحقيقي • كما يشير الى أي حد غدر فيه التقليديون بالثقافة الجديدة •

— ٥ —

في دراسته (الذاكرة المفقودة — مواقف ٣٥) يذكر الياس خوري انه (بين الحداثة السياسية والحداثة الأدبية مسافة صغيرة هي مسافة المستويات) • لقد سجل القرن التاسع عشر ومستهل القرن العشرين • ثلاث مستويات ، من الحداثة هي :

١ — حداثة التحولات الاجتماعية والاقتصادية •

٢ — الحداثة الأيديولوجية •

٣ — الحداثة الفنية الشعرية (الشعر المنشور) •

فما أنجزه النضال الديمقراطي ضد الاقطاع على صعيد الواقع (حداثة التحولات الاجتماعية — الاقتصادية) أنجزه المثقفون العرب الأوائل على صعيد الأيديولوجيا (الحداثة الأيديولوجية) وأنجزه

جبران خليل جبران على سعيد الشعر (الحداثة الفنية الشعرية) •

ان القرن التاسع عشر ، ومستهل القرن العشرين ، يسجل مرحلة تفتت الركيزة الاجتماعية - الاقتصادية ، والأيدولوجية ، والفنية الشعرية للاقطاع •

فقد تجلى تفتت الركيزة الاجتماعية - الاقتصادية من خلال تصاعد الحركات الفلاحية ، في حين تجلى تفتت الركيزة الأيدولوجية من خلال (المثقفين البورجوازيين الثوريين)^(١٠) و (المثقفين الديموقراطيين الثوريين)^(١١) أما تفتت الركيزة الفنية الشعرية فقد تجلى من خلال جبران خليل جبران (الشعر المنشور) •

فمنذ (عامية المتن)^(١٢) أو (عامية حمانا) سنة ١٨٠٥ الى حركة (الأتراك الاتحاديين) سنة ١٩٠٨ كانت الركيزة الاجتماعية الاقتصادية للاقطاع ، ومعها الركيزة الأيدولوجية ، والركيزة الفنية الشعرية تبدأ بالتفكك والانحيار •

ان القرن التاسع عشر في سوريا ولبنان هو قرن النضال الفلاحي الديموقراطي ضد الاقطاع •

١٠ و ١١ - التسميتان للدكتور عبد الله حنا ، ويقصد (بالمثقفين البورجوازيين الثوريين) التيار الذي مثله الكواكبي - الشدياق - البستاني - القساطلي) ويقصد بـ (المثقفين الديموقراطيين الثوريين) بتار فرح أنطون ، وشبلي الشميل - القضية الزراعية والحركات الفلاحية في سوريا ولبنان (١٨٢٠ - ١٩٢٠) •

١٢ - اعتمدنا في دراسة العاميات على كتاب الدكتور عبد الله حنا الأنف الذكر •

فكانت عامية المتن عام ١٨٠٥ ثم عامية انطلياس عام ١٨٢٠ ثم عامية

لأحمد عام ١٨٢١ •

لقد أدت هذه (العاميات) الى تغيير التركيب اللبقي – الاجنساني
للمجتمع ، ونشوء بورجوازية جنينية مؤلفة من (التجار والمرابين
وأصحاب الورشات الحرفية والمانيفاكتورات) •

ومن هنا بدأ مع منتصف القرن التاسع عشر كفاح المدن البورجوازية
أو نصف البورجوازية بالتحالف مع الفلاحين ضد الاقطاع •
أما النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، فقد شهد أكبر انتفاضة
في تاريخ (العاميات) كان لها تأثير في تفتيت الركائز الثلاثة السابقة •
وهي تلك الانتفاضة التي قادها البيطار الحداد طانيوس شاهين عام
١٨٥٨ • لقد طرح هذا القائد الثوري : المجتمع الاشتراكي الزراعي
كبديل للمجتمع الاقطاعي الاستغلالي ، كما أبرز عداء طبقياً جذرياً
للملاكي الأراضي وللكونونيلية الفرنسية والانكليزية، وللسلطة العشائرية •

واذا كانت مذابح عام /١٨٦٠/ في لبنان قد أجهضت مشروع
(الجمهورية الفلاحية الثورية الاشتراكية) الا أن الانتفاضات الفلاحية
بتسيتها (العاميات) استمرت وانتقلت الى (جبل العرب) منذ عام
١٨٨٥ . الى اضطرابات حلب عام ١٨٩٥ ، وبيروت عام ١٩٠٣ • وهذا ما
كان أحد الأسباب العميقة لانقلاب ١٩٠٨ ، البورجوازي التركي •

لقد أفرزت هذه التحولات الاجتماعية – الاقتصادية ، مجلس
المثقفين العرب الأوائل ، المعادين للاقطاع مثل رزق الله حسون ، وأحمد
فارس الشدياق ، وبطرس البستاني ، ونعمان القساطلي ، وعبد الرحمن
الكواكبي ، وفرح أنطون وشبلي الشميل •

ان طانيوس شاهين هو رمز تفتت الركيزة الاجتماعية - الاقتصادية
للمقطاع ، وشبلي الشميل (المثقف الديسومراطي الثوري) هو رمز
نصت الركيزة الايديولوجية . وجبران خليل جبران هو رمز تفتت
الركيزة الفنية الشعرية .

فما أنجزه طانيوس شاهين على أرض الواقع ، أنجزه شبلي الشميل
على أرض الايديولوجيا وأنجزه جبران على أرض (الشعر المنشور) .

ان كلا منهم طرح حداثة التحول حسب اختصاصه : طانيوس شاهين
في النضال الفلاحي الديموقراطي الثوري ، وشبلي الشميل في طرح
الفكر العلي ، والليبرالي ، والاشتراكي وجبران في طرح (الرومنتيكية)
مقابل (الكلاسيكية) و (الشعر المنشور) مقابل (الشعر الكلاسيكي)
في تجربة داخلية ترفض الاقطاع السياسي ، والاجتماعي ، والديني .
وتتضمن بدورا اشتراكية طوباوية - وهذا ما يؤكد صحة وعمق ما قاله
الياس خوري عن مسافة المستويات بين الحداثة السياسية ، والحداثة
الأدبية .

- ٦ -

ان القصيدة النثرية العربية ليست اضافة خارجية ، بل ان لها جدوراً
في التراث الكتابي العربي ، وفي لحظات ثلاث منه هي : القرآن ، الشعر
الصوفي . أدب جبران . فمثلاً كان القرآن الديوان الأدبي للحركة
الاسلامية . والشعر الصوفي ، الديوان الأدبي للحركة الصوفية
الاحتجاجية . كان أدب جبران ، الديوان الأدبي للتحويلات الاقتصادية ،
والاجتماعية . والثقافية في مطلع هذا القرن .

ان هذا في الواقع ينطلق من مسألة محورية هي : علاقة المسألة الفنية
بالمسألة الاجتماعية ، وبدون هذا الربط لا يمكن فهم جذور (القصيدة
النثرية) في التراث الكتابي العربي •

فلقد كان (الاسلام) أكثر من حركة دينية ، كان حركة اجتماعية
مثلت في مراحلها الأولى ، وعلى نحو معق وجذري ، طسوحات الأرقاء
والعوام ونصف الأحرار ، في ما سمي بـ (المجتمع العربي الجاهلي) •
لقد جاءت هذه الحركة بتحويلات اقتصادية واجتماعية وثقافية^(١٣) ، وفي
افرازها لهذه التحويلات ، أفرزت التحول الأدبي في اللسان العربي من
خلال (القرآن) رأس كل خيال تصويري في الشعر العربي •

كما كانت الصوفية العربية : (تعبيراً عن الاحتجاج على المجتمع
الطبقي القائم ، بغض النظر عن الوسائل المتبعة في هذا الاحتجاج)^(١٤) .
مثلنا أنها مثلت (ايدولوجية الفئات الوسطى المدنية (سكان المدن)
المعادية للارستقراطية التي تضطهد (عباد الله) أو ايدولوجية الحرفيين
والفلاحين)^(١٥) كما يذكر الدكتور عبد الله حنا •

لقد كانت الصوفية غلافا ايدولوجيا للانتفاضات الاجتماعية في
التاريخ العربي ، وفي كل عصور الاقطاع • يقول (انجلز) : (ان
المعارضة الثورية للاقطاعية تلف العصر الوسيط كله ، وقد تجلت حسب

١٣ - مشروع رؤية جديدة للمفكر العربي في العصر الوسيط - المرحلة
الاولى - تأليف د • طيب تيزيني - سلسلة في الفكر الفلسفي العربي - دار
دمشق للطباعة والنشر ١٩٧١ •

١٤ - حنا ، عبد الله - مجلة المعرفة - عدد ٢٠١ •

١٥ - حنا ، عبد الله - القضية الزراعية والحركات الفلاحية •

ظروف العصر . أما بظهر الصوفية ، أو بظهر الهرطقة المشوكة . أو اتخذت شكل الانتفاضات المسلحة) (١٦) .

كما أن (الباتينية الشرقية) أو مذهب وحدة الوجود الحلاجي (كانت — طبقاً — تعبيراً عن احتجاج ونقسة الجباهير المسحوقة ضد الاقطاعية) (١٧) كما يقول الدارس السوفيني أ . ماكوفلسكي .

لقد غيرت الصوفية ، بنية المجتمع الفوقية ، واتخذت مواقف هرطقية مكشوفة ، ضد الايديولوجية الدينية ، وضد سلطة الشريعة . ويقول الدارس السوفيتي ف . اشموس في هذا الخصوص .

(كانت الصوفية أحياناً شكلاً من أشكال معارضة الايديولوجية الدينية في المجتمع الاقطاعي ، ذلك أنها تستبدل العقائد الملزمة للجميع ، بعلاقة الانسان الذاتية مع الله بالتأويل الفردي للايمان . وقد تطور هذا الموقف في ظروف معينة الى صراع ضد الايديولوجية الاقطاعية ، وضمن النظام الاقطاعي ذاته) (١٨) .

وهذا ما لاحظته الدكتور طيب تيزيني في أن ظاهرة التصوف (انطلقت من نقطة أساسية ، تمثل خطأ مشتركاً بينها وبين الفكر المادي . هذه النقطة هي مجابهة الواقع الاقطاعي ، وايديولوجيته المناهضة للتقدم الاجتماعي وللنكر الانساني) (١٩) .

-
- ١٦ — ماركس وإنجلز — المؤلفات — المجلد السابع — ص ٣٦١ .
١٧ — أ . ماكوفلسكي — موجز تاريخ الفلسفة — الجزء الأول — ترجمة : توفيق ابراهيم سلوم ، مراجعة د . خضر زكريا .
١٨ — ف . اشموس — المصدر نفسه ص ١٦٨ .
١٩ — الدكتور تيزيني ، طيب ، مشروع رؤية جديدة — ص ٤٠٩ .

لقد أفرزت الفلاهرة الصوفية تجربتها الشعرية الفنية المميزة التي تعتبر بحق ، جذراً من الجذور الأصلية للمقصيدة النثرية في التراث الكتابي العربي . كما تشلها تجليات (ابن عربي) ومواقف (النفري) بشكل خاص .

هكذا نجد أن (المسألة الفنية) المطروحة هنا (القصيدة النثرية) تخفي خلفها ارتباطاً عيقاً (بالمسألة الاجتماعية) كما بدت في الأصول الطبقية والثقافية والفنية (للقصيدة النثرية) العربية .

ان لدينا ثلاث لحظات فنية تخفي خلفها رابطها الاجتماعي وهذه اللحظات هي الجذور الأساسية لقصيدة النثر العربية . انها (القرآن ، شعر المتصوفة ، جبران) .

- V -

واذا خلصنا الى ذلك . فان السؤال الكبير التالي يبرز الى الصدارة : من هو شاعر النهضة ؟ لقد حللنا المناخ الاقتصادي - الاجتماعي ، والثقافي ، والفني لعصر النهضة ، فهل محمود سامي البارودي هو شاعر النهضة ؟ لقد كان عصر النهضة الأوروبي في القرنين ال ١٥ و ال ١٦ ومطلع ال ١٧ مرتبطاً ب :

١ - ثورة ثقافية ضد سلطة الكنيسة .

٢ - انتقال المجتمع من الاقطاعية الى البورجوازية (المدن - الصناعة - الاكتشافات العلمية والجغرافية ...) .

٣ - استقلالية الفلسفة عن اللاهوت الغيبي ، وتوجهها نحو
الانسان والطبيعة ، واهتمامها بالتجربة .

وكان هذا العصر يعني بالنسبة للشعر الأوروبي الذي كان غالبا على
أدب عصر النهضة :

١ - انعتاق الأدب من تبعيته للقصور والأمراء .

٢ - الاهتمام بالفرد (الحرية) وحياته الدنيوية (الغاء الكنيسة) .

٣ - رفض سلطان القواعد التقليدية في الشعر (تجديد مجسوة
(البلياد) الفرنسية في الشعر الفرنسي وفي أبحره ومفرداته
وتفعيلاته) .

٤ - انتشار مناخ من الحرية اللغوية (٢٠) .

ومثلما كان (للثقافة) ما بين الشرق والغرب ، دور بارز في النهضة
الأوروبية ، حيث كان العرب وسيط الغرب الى اكتشاف (أرسطو)
والفكر اليوناني بشكل عام . كما كان لترجمة مؤلفات ابن رشد
والخوارزمي وابن سينا والفارابي ، دور بارز في الأحداث الثقافية لعصر
النهضة الأوروبي ، فان المثاقفة الفكرية والفنية ما بين الغرب والشرق في
القرنين التاسع عشر ومطلع القرن العشرين . كانت الوسيط الثقافي الى
عصر النهضة العربي .

لقد كشف عصر النهضة العربي عن آفاق ثورة بورجوازية

٢٠ - الدكتور الخطيب ، حسام - الأدب الأوروبي : تطوره ونشأة
مذاهبه .

ديسوقراطية علمانية تنويرية . اجهضت بفعل الضغط والتأمر الامبريالي .
في الأضر السابقة يجب أن تفهم عصر النهضة العربي لكي نحدد شاعر
النهضة العربي .

فكما يقول الدكتور عبد الله حنا^(٢١) ان المؤرخين البورجوازيين
درجوا على اعتبار الحلة الفرنسية ، والرساليات الدينية سبباً في النهضة
العربية . واذا كان الدكتور حنا يدعو الى اعادة تاريخ عصر النهضة على
أساس العوامل الاقتصادية والاجتماعية . فان الضرورة تدعو أيضاً الى
اعادة كتابة التاريخ الثقافي ، والفني الشعري لعصر النهضة على أساس
العلائق ما بين (المسألة الفنية) و (المسألة الاجتماعية) .

انطلاقاً من هذه الرؤيا المشروعة ، ومن كل ما سبق يحق لنا أن
تساءل :

من هو شاعر النهضة العربي ؟ هل هو محمود سامي البارودي
(١٨٣٨ - ١٩٠٤) أم جبران خليل جبران (١٨٨٣ - ١٩٣١) ؟

ان النهضة قفزة الى الأمام . فماذا حقق البارودي من قفزة في ميدان
الشعر ؟ لقد كرر القديم ، وأعاد إنتاجه . ولذلك تتساءل لماذا يعتبرون
(البارودي) شاعر نهوض وليس شاعر انكفاء . ان الجهاز الثقافي
التقليدي يعتبر كل علية (انكفاء) علية (نهوض) ولذلك ليس مستغرباً
أن يأخذ هذا (النهوض) أي (الانكفاء) صيغة (المعارضة الشعرية) ،

٢١ - الدكتور حنا ، عبد الله - القضية الزراعية والحركات الفلاحية
ص ١٥٩ .

لأن المعارضة هي شكل من أشكال إعادة انتاج القديم • وإعادة انتاج القديم تعني للجهاز الثقافي التقليدي (النهوض) •

فالبارودي ، نظم في أغراض الشعر القديم ، وحاكاه في أساليبه ومعانيه ، حيث وقف على الأطلال ، ووصف نجداً ورباهها وحيوانها ، والدمن والغيث والبرق وشبه المرأة بالطيبي والمهابة كما يذكر حنا الفاخوري في كتابه (تاريخ الأدب العربي) •

لقد « رد الى المعاصرين يقين القدرة على الاحتذاء بالشعراء العباسيين والمخضرمين والجاهليين » • هذا اليقين هو ما يسميه الجهاز الثقافي التقليدي (نهوضاً) وهو ما نسميه نحن (انكفاء) • وهذا يقودنا الى السؤال التالي : ماذا حقق البارودي من نهضة على صعيد الشعر ؟ ماهي نتائج عصر النهضة على شعره وفي شعره ؟ •

لقد كان البارودي شاعراً وطنياً في حدود مشاركته في النضال الوطني المصري ، وكان شاعراً قومياً في حدود انتسائه الى التراث العربي ، وليس الى مفهوم قومي واضح • وكان شاعراً معاصراً في حدود وصفه للكهرباء والقاطرات والسجون والآثار المصرية • لقد انطلق البارودي في كل ذلك من موقف قديم ، سلفي ، جاهز • فكرر هذا الموقف ، وأعاد انتاجه •

أما جبران خليل جبران فقد رفض الأسس الفكرية والنفسية والاجتماعية والاقتصادية والفنية للسجّس القطاعي الشرقي • لقد رفض جبران السلطة بسعناها الاجتماعي وليس الحقوقي – السياسي فقط •

رفض سلطة الأب التقليدي في العائلة ، وسلطة الاكليروس الديني الثقافية والشرعية والاجتماعية ، وسلطة القطاعي ، وسلطة العثماني •

كما رفض الظلم الاجتماعي ، وكشف عن نزعة اشتراكية طوباوية .
مثلاً التحم بقضايا بلاده الوطنية وأراد لها الحرية والاستقلال .

يرافق هذا الرفض ، رفض آخر للبنى الشعرية التقليدية العربية .
وقد أنجز هذا الرفض بث غنائية شعرية نقلت الشعر العربي من مناخ
(الكلاسيكية) الى مناخ (الرومنتيكية) ومن (الشعر الكلاسيكي) الى
(الشعر المنشور) ومن (شعر العقل) الى (شعر الرؤيا) .

لقد كان أدب جبران يسئلهم رؤياه وآفاقها من عمق التحولات التي
طرأت في عصر النهضة العربي ، وكان جبران في خضم هذه التحولات
مستوعباً لها . ومعبراً عنها ، أكثر مما كان عليه البارودي .

لقد حقق نهضة في الكتابة الشعرية العربية ، تربت عليها أجيال من
الأدباء والشعراء والمثقفين والمتعلمين . لذلك فانه مولد (النهضة الفنية
الشعرية) في الأدب العربي المعاصر . وهذا يقودنا الى أن (الشعر المنشور)
كان الاطار الفني لهذه النهضة التي ابتسررها التقليديون ، وجيروها
احساب قيسهم السلفية البائدة . وهذا كله يؤدي الى نتيجة منطقية ، وهي
أن جبران خليل جبران ، مثل النهضة في تشكّلها الفني ، والكتابي .

كان (أوراق العشب) لو ولت ويتمان عام ١٨٨٥ ، أول من أوجد
منهوم (الشعر المنشور) بصورة رسمية في التاريخ الأدبي . لقد أحدثت
قصائد الديوان زلزالاً في الأحداث الثقافية لأمريكا ، حيث كتبت إحدى
صحف بوسطن — مركز الثقافة الأمريكية في القرن التاسع عشر « يجب
ألا يجد هذا الكتاب مكاناً بين قوم يتمسكون بفضيلة احترام النفس ،

و يجب أن يطرد المؤلف من كل مجتمع مهذب كمن هو أخط من البهائم» (٢٢) ولكن (أمرسن) • «شيخ الفكر الأمريكي حينئذ ، ذلك الفيلسوف الشاعر النقاد الذي شحن بشخصيته الجوذهني في أمريكا طيله الجزء الأكبر من القرن الماضي» (٢٣) كتب الى ويتسان ، يقول : «اني أرى في كتابك أروع قطعة من انخيال والحكمة ، جادت بها الفريضة الأمريكية •• أجده فيه أشياء لا تضاهي صيغت في قوالب لا تضاهي ••• ابي أحييك في مطلع مستقبل عظيم» (٢٤) •

ومن أمريكا . انتقلت التسمية الى أوروبا عموما والى فرنسا خصوصا . حيث كتب رامبو . وبودلير . ومالارميه ، ولوتايرون ، ولافورك ، وت • س اليوت •• حتى سان جون بيرس . والدفة الأخيرة من الشعراء الأوربيين الشبان بأسلوب (القصيدة النثرية) •

ومثلا كان وتسان « المؤثر الأكبر في الشعر الأمريكي والأوروبي . واليه يسكننا أن نسب عدداً من الشعراء المحدثين من أمثال كارل ساندبرغ ، وفاشل لندساي . وادعربي ماسترز ، واريشبولد مكليش » (٢٥) • فان جبران ، كان المؤثر الأكبر في الأحداث الفنية الشعرية العربية ، حيث نلّس تأثيره الواضح جدا في انتاجات علي الناصر

-
- ٢٢ - جبرا ، ابراهيم جبرا - الحرية والطوفان - دراسات نقدية - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - الطبعة الثانية - بيروت ١٩٧٩ ص ١٧٢ •
- ٢٣ و ٢٤ جبرا ، ابراهيم جبرا - المصدر نفسه - ص ١٧٤ •
- ٢٥ - جبرا ، ابراهيم جبرا - المصدر نفسه - ص ١٩٢ •

وأورخان ميسر واسماعيل عامود وسليمان عواد • وفي أجيال متعددة من المثقفين •

ومثلما كانت صحف (بوسطن) تشن حملة ضد وولت ويتسان ، وتطالب بطرده (من كل مجتمع مهذب ، كمن هو أخط من البهائم) • كانت مجلة (الأمل) في عام ١٩٣٩ . قد قامت بحملة هجوم منظمة ، وعلى دفعات متتالية ضد جبران • لقد كانت هذه المجلة تحمل راية الثقافة السلفية آنذاك بزعامة الدكتور عمر فروخ الذي كتب يقول : (كتاب « النبي » لجبران . كتاب عادي الآراء ، بعيد عن المنطق •• وأنا لا أشك ساعة من يوم ، بأن كتب جبران احتقار للرجولة وللانسانية) (٢٦) •

كما يكتب في عدد آخر من (الأمل) . « ان كتبه جداً عادية لا يجدر بكاتب أن يهبها وقتاً لنقدها نقداً مفصلاً ، ولا بقارئ أن يضع عظيمًا من وقته لقراءتها ، فضربت عنها صفحاً ، وربما رجعت الى الإشارة اليها جولة واحدة . إشارة عارضة ، أو مختطفة » (٢٧) •

ومثلما كان لمجلة (شعر) التي صدرت عام ١٩١٢ برعاية الشاعر الأمريكي الكبير ازرا باوند ، دور بارز في انتعاش هذا الشعر . في العشرينات من هذا القرن (٢٨) فان مجلة (شعر) العربية التي صدرت عام

٢٦ - مجلة الأمل السنة الأولى - عدد ٤٠ - عام ١٩٣٩ •

٢٧ - نظمة مجلة الأمل منذ سنتها الأولى في عام ١٩٣٩ حملة هجوم مكثفة وعنيفة على جبران خليل جبران وفي الأعداد (٤٥ و ٤٢ و ٤٥ و ٥٠ و ٥١ خصوصاً • وقد تمت هذه الحملة برعاية وتوجيه صاحب المجلة ورئيس تحريرها : الدكتور عمر فروخ) •

٢٨ - الدكتور لؤلؤة ، عبد الواحد - مجلة شعر - العدد ٤٣ - السنة العادية عشرة - صيف ١٩٦٩ قضية الشعر الحر في العربية - ص ٥٥ •

١٩٥٧ . ومن قبلها (الأديب) في الأربعينات . قد لعبت دوراً تاريخياً بارزاً في انتعاش هذا الشعر .

اذن ، فقد كانت (قصيدة النثر) نتيجة لتطور الكتابة الأمريكية – الأوروبية ، لذا فان الضرورة تبرز من أجل انتاج (قصيدة نثر) عربية . تستند جذورها من التجربة التخيلية في القرآن ، ومن التجربة الرؤيوية في رسائل (التوحيدي) ، (ابن عربي) ومواقف (النفري) وانجازات (جبران) . وفي ذلك يجب اعادة قراءة التراث الكتابي العربي انطلاقاً من رؤيا جديدة ، وموقف جديد .

من (الشعر المنشور) الى (القصيدة النثرية) :

يختلف (الشعر المنشور) عن (القصيدة النثرية) بسقدار ما يختلف (الشعر الحديث) الذي قدمته نازك الملائكة ، وعبد الصبور ، والشرقاوي ، وحجازي في أواخر الأربعينات ، ومطلع الخمسينات عن (القصيدة الجديدة) حالياً . اذن نحن أمام نقلتين في الشعر العربي المعاصر تستأ في رحم تاريخي واحد ، وهما :

١ — انتقال الشعر العربي من (القصيدة الحديثة) الى (القصيدة الجديدة) .

٢ — الانتقال من (الشعر المنشور) الى (القصيدة النثرية) .
وما يتيسر هنا هو تحديد ملامح النقلة الثانية ، لأن تمييز هذه النقلة ضروري جداً لفهم القوانين الداخلية التي حكمت تطور الكتابة الشعرية العربية .

ومن أبرز الذين أشاروا الى تمييز هذه النقلة ، الناقد غالي شكري .

في كتابه (شعرنا الحديث .. الى أين ؟) وذلك في معرض حديثه عن تجربة لويس عوض في (بلوتولاند) فهو يميز تجربة لويس عوض . ويعتبرها (أقرب ما تكون الى قصائد النثر الحديثة منها الى الشعر المنشور الذي عرفته العربية طويلا عند جبران وغيره) (٢٩) .

ان التقليديين يخلطون ما بين (القصيدة النثرية) و (النثر الفني) يخلطون بين ما قدمه الجاحظ والتوحيدي والقاضي الفاضل فيضا مضى ، وما قدمه جبران في القرن العشرين . وكنسودج مجسم لذلك الدكتور محمد خير حلواني ، والدكتور أحمد بسام ساعي . فهما لا يميزان (الشعر المنشور) عن (النثر الفني) أولا ، و (القصيدة النثرية) عن (الشعر المنشور) ثانيا (٣٠) .

ان (النثر الفني) في ذروته المسئلة بالجاحظ ، لا علاقة له بالشعر . بل انه أسلوب فني تقني في كتابة النثر التعليمي والخباري والانشائي . وهذا الأسلوب بني في تتاجات الجاحظ على الترادف والازدواج والتلوين الصوتي والتلوين العقلي ، والاستطراد ، والتصوير البياني التقليدي ، كما بني أحيانا وليس دائما على قصر الجملة .

ولكن هذه المعطيات كلها ، لا تعطي لهذا النثر صفة الشعر . انها نبط فني لجمالية النثر لا أكثر . وقد انحط هذا النمط تماما في مرحلة (التصنع) التي تتسل بالهذائي ، والقاضي الفاضل ، وابن العميد .. الى عصر النهضة .

٢٩ - شكري ، غالي ، شعرنا الحديث الى أين .
٣٠ - مجلة الشعلة - اللاذقية - العدد رقم ٨ تاريخ تشرين الثاني ١٩٧٧ حوار حول القصيدة النثرية مع أحمد بسام ساعي ، ومحمد خير حلواني .

ولذلك نجد أن حنا الفاخوري في كتابه (تاريخ الأدب العربي) يعتبر (أبا الفرج الأصفهاني ، وابن قتيبة ، وأبا العباس المبرد . وأبا بكر الصولي ، وأبا منصور الثعالبي ، وضياء الدين بن الأثير ، وحتى القاضي الجرجاني . وأبا الهلال العسكري ... مثلين لـ (النثر الفني) . كما يعتبر أديب اسحاق ، والأفغاني ، ومحمد عبده ، والكواكبي . وقاسم أمين . ومصطفى كامل ، وسعد زغلول مثلين له أيضا .

ان هذا يشير الى الخطأ المنهجي الفادح في اعتبار (القصيدة النثرية) مجرد (نثر فني) . لقد قام (الشعر المنشور) في مناخه الفني عند جبران على قانون (التسوج الغنائي) بصيغته الرومنتيكية المدرسية ، في حين أن المناخ الفني لـ (القصيدة النثرية) قام على قانون (التوتر الغنائي) كما عند الماغوط ، وعلى قانون (التوتر الدرامي) كما عند أدونيس . وعلى نفس العلاقات التقليدية في منطق اللغة ، وبناء علاقات جديدة في مناخ من هذيانية تقترب الى السوربالية كما عند أنسي الحاج . وعلى المناخ السوربالي كما في (رهائن) و (تلك البلاد) لصالح فائق ، وكما عند أسعد الجبوري .

لقد دخل (الشعر المنشور) منذ أول محاولة له على يد الريحاني في مشروع تجريبي ، فقد بقيت هذه المحاولة بحدودها الأولى في سياق (الشعر المرسل) ثم تطورت الى المناخ الرومنتيكي مع جبران ونعيسة وفؤاد سليمان ... الخ ، والى المناخ الملحمي مع علي الناصر في (البلدة المسحورة وموانا) وفي (دن الدموع) والى السوربالية مع علي الناصر أيضا وأورخان ميسر ، والى الرمزية مع ألبير أديب ، والى الصوفية مع خير الدين الأسدي .

وفي حين قام (الشعر المنشور) على بث دفقة من الحيوية . والحركة الداخلية ، في مناخ اللغة ، والتأليف الإيقاعي ما بين المفردات ، فإن (القصيدة النثرية) تقوم على تحويل علاقات اللغة ، وتغييرها . ومنحها دلالات جديدة . أنها تطمح الى انجاز لغة جديدة ، وشعر جديد كما في (كتاب الملاحة) لمحمد عسران .

ان البنية التركيبية الرؤيوية التخيلية نسير تماما (القصيدة النثرية) عن (الشعر المنشور) المتشكل من خلفية أحادية ، اما أن تكون رومنتيكية . أو صوفية ، أو سوريقالية . الخ ، كما مر معنا في المراحل التجريبية لهذا الشعر .

لقد جاء جيل مجلة (شعر) مثل (نوفيقي صايغ ، أدونيس ، أنسي الحاج ، جبرا ابراهيم جبرا ، شوقي أبو شقرا ، عصام محفوظ ، فاروق مرعشي . . .) بعدة ثقافية بوجوازية صغيرة تدور في رؤيا الاحتجاج الفردي ، والتسرد ، والاغتراب ، والهلع الميتافيزيقيين حيث رفعت هذه الرؤيا راياتها التي يلخصها الدكتور عبد الواحد لؤلؤة بـ (النفي ، الغربة ، الوحدة ، الحرمان ، الرفض ، الاضطهاد ، اللامنطقي ، عبودية المكان والزمان ، الموت الفاجع . . .)

أما جيل السبعينات في القصيدة النثرية العربية ، فقد جاء بعدة ثقافية جديدة . لقد تجاوز الهلع . والاغتراب ، والتسرد الميتافيزيقي عند جيل الستينات . واستوعب انجازات هذا الجيل في اطار تجربة جديدة . تقوم على كشف المساحات الصغيرة عن الحياة الاسانية ، وشرائحها اليومية ، ومشاعرها المتواترة في المدينة المعاصرة . ومن أبرز شعراء هذا الجيل الذي تشكلوا في اطار تيار : نزيه أبو غفش . وبندر عبد الحميد ، ورياض

الصالح الحسين ، ومحمد منذر مصري ، وعادل محمود ، ومروان صقر ،
وفیصل خليل .

وهذا لا يعني أن كل ما كتب تحت اسم (القصيدة النثرية) هو
كذلك . ان أسف سوزان برنار في دراستها القیسة (القصيدة النثرية منذ
بودلیر الى اليوم) على شیوع (قصيدة النثر) في فرنسا . لأنها سحت
للکثیر من الأقلام أن تسف تحت اسمها يبدو واردا أيضا لدينا .

ان هناك تناجاً عريضاً من الشعر . يعتبر ذاته (قصيدة نثرية) ولا
علاقة له بهذه القصيدة . ان هذا يعيدنا الى التمييز ما بين (النثر) و
(القصيدة النثرية) ، وما بين (القصيدة النثرية) و (الشعر المنشور) .

فتجربة سليمان عواد واسماعيل عامود في سورية هي امتداد
لرومنتيكية جبران بشكل خاص . ولتقنية (الشعر المنشور) بشكل عام .
بينما يبدو اسماعيل عامود منذ (التسكع والمطر) قابعا ليس في مناخات
الماغوط فحسب . بل وفي قصيدته أيضا . مثله مثل سنية صالح في
(حبر الاعدام) .

ولكن هل تبقى مغامرة التجديد أسيرة الشكل ؟

ان الخروج من الشكل الى اللاشكل . هو ذروة المغامرة التي
أنجزتها الممارسة الشعرية العربية الحديثة . وميزتها . ولقد طرح هذا
الخروج مقولة بدأت تؤسس نفسها ابداعيا . وهي مقولة (الكتابة) .
فشة ممارسة كتابية عربية لا تدخل في اطار (الأجناس الأدبية) بل تخطط
بينها . أو تتأسس خارجها .

ان (بيان الكتابة) في الجزء الثالث من (الثابت والمتحول) لأدونيس

مظهر بارز من مظاهر هذا التحول الى مقولة (الكتابة) • يرافق البيان النظري النقدي ، بيان آخر ابداعى ، هو (مفرد بصيغة الجمع) •

واذا كان مشروع (الكتابة) في المشروع التجريبي العربي ، يبدو وثيق الصلة ، بل ومرحلة تطورية متقدمة من مراحل تطور (القصيدة النثرية) العربية ، فان هذا يقودنا الى سؤال هام وواسع هو :

هل (الكتابة) هي أفق المشروع العربي لـ (قصيدة النثر) ؟ واذا كان كذلك ، فهذا يعني أننا لابد وأن نقف مرة أخرى لتمييز انتقال (القصيدة النثرية) الى (الكتابة) •

★ ★ ★

الفصل الثالث

القصيدة النثرية في سورية بكين (رؤيا) جيل الستينات و (شفوية) جيل السبعينات

إذا كان جيل الستينات ، جيل « رؤيا » القصيدة ، فإن جيل السبعينات هو جيل « شفوية » القصيدة . لقد تحولت القصيدة بين الجيلين من القصيدة - العالم ، الى القصيدة - اليوم ، ومن القصيدة - اللغة ، الى القصيدة - الكلام ، ومن القصيدة - الصورة ، الى القصيدة - الشعور ، وبالمختصر من (القصيدة - الرؤيا) الى (القصيدة - الشفوية) لقد ساهمت حركة (مجلة شعر) في تكوين المشروع الاول ، مشروع الرؤيا ، حتى أنها أعطت المرحلة الشعرية العربية الستينية كلها طابع القصيدة - الرؤيا . في حين ساهمت حركة الشعراء الجدد في سورية (نزيه أبو عفش - بندر عبد الحميد - محمد منذر مصري - عادل محسود) في تكوين المشروع الثاني ، مشروع القصيدة - الشفوية . والى الآن ، لا تزال في اطار الترتيب المنطقي للمشروعين ، الا أن

الترتيب الواقعي يشير الى تداخل المشروعات فيما بينها ، وخصوصا
تداخل المشروع الأول (الرؤيا) في المرحلة السبعينية واستمراريته ، الى
جانب المشروع الشفوي الذي تشكل بجهود حركة شعراء السبعينات
في سورية .

انا سندرس مشروع (الرؤيا) الذي كرسه جيل الستينات ، ليس
في اطار الجيل ، بل في اطار مشروعه الذي لا يزال مستمرا ، وهذا يعني
تجاوز (العقدة الجيلية) .

كما أننا سندرس مشروع (الرؤيا) في اطار وحدة الحركة الشعرية
العربية الحديثة وتكاملها ، لأن الحداثة هي (رؤيا) قبل أن تكون شكلا
فنياً ، الا أن كل حداثة لا يمكن أن تكون كذلك دون شكل طليعي ،
ولا شك أن القصيدة النثرية هي أكثر الأشكال الشعرية طليعية . هذا
من جهة ، ومن جهة أخرى لا يمكن قسم مشروع (الرؤيا) بين حلقتي
فئتين ، لأن (القصيدة النثرية) هي جزء لا يتجزأ من الحركة الشعرية
العربية الحديثة .

★ ★ ★

المبحث الأول

في القصيدة - الرؤيا

- ١ -

الحدثاء هي (رؤيا) قبل أن تكون شكلا فنيا • لقد كان تحول الشعر العربي من الفرض الى الرؤيا أبرز بصسات الحدثاء العربية في هذا القرن • ولقد كان هذا التحول يعني على صعيد الممارسة الشعرية ، الانتقال من لغة التعبير الى لغة الخلق ، ومن لغة التقرير أو الايضاح الى لغة الاشارة ، ومن التجزيئية الى الكلية ، ومن النموذجية الى الجديد ، ومن الانفعال بالعام الى الكشف عنه ، ومن المنطق الى اللاوعي ، ومن الشكلية القبلية ، الى أشكال خاصة يفرزها تنامي الرؤيا • من هنا فان كل رؤيا هي تغيير لنظام الأشياء ، وقطر خارج منطقها ، يفرز لغته الخاصة لغة التغيير والتحول ، لأن الرؤيا هي تحويل لعلاقات الأشياء • ومن هنا كانت (الرؤيا) خروجاً عن الأشكال الفنية المألوفة ، الى أشكال غير محددة بقالبية جاهزة • ان (الرؤيا) هي تمرد على سلطان (النموذجية الفنية) الموروثة ، ودخول في أشكال غير معروفة ، مثلما هي موقف من

العالم . وشكل من أشكال الوعي الفني له ، الذي هو أحد مستويات
الوعي الأيديولوجي .

ليست الرؤيا هروباً من الواقع ، بل هي عملية تفاذ فيه . لأنها في الان
ذاته عملية بحث في واقع آخر ان الرؤيا تعارض الواقع المعطى بواقع آخر
تستقصيه وتكتشفه . ومن هنا فانه « ليس للتخيل غريزة التقليد » كما
يكتب ايلوار ، أو غريزة التطابق مع العالم ، أو حتى مع نفسه . ان
الرأي لا يبحث عن نموذج ، بل يبحث عن شيء آخر يريد كشفه ،
والقبض عليه . اذ أنه « لا نموذج لمن يفتش عما لم يره مطلقا » كما
يقول ايلوار .

- ٢ -

ان الانتقال من الوزن الى الايقاع ، كان أحد التغيرات التي أفرزها
تنامي الرؤيا الشعرية العربية . ولقد كان تنامي هذه الرؤيا في رسائل
« التوحيدي » و « ابن عربي » ومواقف « النفري » و « مالدور »
لوتريامون ، و « فصل في الجحيم » لرامبو يتضمن في جولة التغيرات
التي أفرزها ، الانتقال من الوزن الى الايقاع . ان سلطان الوزن قد
انتهى ، لأنه جزء من سلطان القالبية التي ألامحت بها الرؤيا . ان الوزن
جزء من الايقاع وليس الايقاع كله . كما يؤكد كمال أبو ديب في كتابه
(في البنية الايقاعية للشعر العربي) . حيث أن الخليل بن أحمد الفراهيدي
لم يكتشف الا جزءاً يسيراً من ايقاع الشعر العربي . ان قسماً كبيراً من
التجربة الشعرية العربية التي تدعي الحداثة ، لم تستطع أن تسيطر الا
على الوزن . لم تستطع أن تكتشف ايقاعات جديدة ، مثل تجارب أحمد

سليسان الأحسد ، وأيسن أبو شعر ، وشوقي بغدادي ، وسليسان العيسى ،
وصابر فلهوط ، ولذا كانت تجارب هؤلاء الشعراء تشل إعادة إنتاج
لحساسية القصيدة التقليدية ، وتكرارا لها • ومن المفيد أن نشير هنا الى
افتقاد هذه التجارب الى (الرؤيا) • وأن نشير أيضا الى علاقة ذلك بعدم
اكتشاف الايقاع ، والانغلاق في حدود الوزن الخارجي الموروث ، لأن
(الرؤيا) هي عملية تفجير لجذور اللغة ، التي تزخر بايقاعات داخلية لا
حد لها ، ولأنها تتضمن الخروج من الوزن الى الايقاع ، لقد استطاع عدد
نادر من الشعراء العرب أن يكتشفوا الى جانب (التفعيلة) ايقاعات غنية
لا حد لها ، مثل أدونيس ، ومحسود درويش ، وسعدي يوسف ، وسليم
بركات ، بحيث يتم طمس الوزن الخارجي تقريبا ، ولا يبقى الا ايقاع
اللغة المتدفقة ، في تنامي الرؤيا •

من هنا ، فان الحداثة هي (رؤيا) قبل أن تكون شكلا فنيا ، الا أن
كل حداثة تفترض شكلا فنيا جديدا • وآفاق القصيدة النثرية كشكل
طليعي ، وفسحة حرية كاملة ، هي الأكثر طليعية في ركाम الإنتاج الشعري
العربي الحديث •

- ٣ -

في مقدمته ، يعرف ابن خلدون الرؤيا بأنها (مطالعة النفس لمحة من
صور الواقعات ، فتقتبس بها علم ما تشوق اليه من الأمور
المستقبلية)^(١) • هكذا هي الرؤيا احتضان للحاضر ، واستكشاف

١ - ابن خلدون - المقدمة - ص ١٠٢ •

واستقصاء للمستقبل • ان (الرؤيا) في دلالتها الأصلية التي تعني (الحلم) هي نوع من الالتحام برغبات لم تتحقق ، اذ أن الوظيفة الأساسية للحلم ، هي وظيفة تعويضية كما يقول فرويد •

ان (الحلم) عالم تخيلي ، ومن هنا صلته بالشعر الذي يدخل في باب الفنون التخيلية • لهذا فان الشعر - الرؤيا ، ليس عملية تكرار للواقع ، ولكنه ابتكار له ، وتجديد • وبسقدار ما يختلف الحلم عن اليقظة • يختلف شعر (الرؤيا) عن شعر (العقل) •

ان الحلم بطبيعته لا محدود • واليقظة بطبيعتها محدودة • كذلك شعر الرؤيا وشعر العقل • الحلم مضاد للواقع الفيزيقي ، انه كما تعرفه أناييس نن : (الأفكار والصور التي توجد في الذهن ولا تخضع للعقل ، وليس الحلم بالضرورة هو الصورة أو النمكة التي تبدو لنا في النوم • انه مجرد فكرة أو صورة تنحو من سيطرة الذهن العقلي أو المنطقي أو السببي^(٢) •

كما أن محي الدين بن عربي يشبه (الرؤيا) بـ (الرحم) • وهذا يعني أن الرؤيا هي عملية ولادة ، وتجدد • وابتكار مثلما هو الرحم • ولأنها كذلك فهي رؤيا هدم ، وتقويض • بينما يرى (جبران) ان الرؤيا هي (عين ثالثة) • فريدة ، نادرة ، تجد ما لا يجده الآخرون • وتستكشف ما يفتقده الآخرون • ولكن (الرؤيا) كعين ثالثة هي حصيلة تـسـازج الـرائي مع الـواقع • فالعالم الواحد في استقصاء الـرائي • يبدو ثلاثة عوالم كما يقول أدونيس :

٢ - نن ، أناييس ، رواية المستقبل - ت • محمود منقذ الهاشمي -
الآداب الاجنبية - عدد ٢٣ - آذار - سنة ١٩٨٠ •

- ١ - الواقع المرئي المباشر •
- ٢ - الواقع الذي ينعكس عنه في تنس الرائي •
- ٣ - الواقع الذي يستشفه الرائي من خلال هذا الالبعكاس (٣) •

ففي (الرؤيا) يستدرج الشاعر ، العالم الخارجي الى داخله ، حيث تنسحي الفواصل ما بين الذات والموضوع ، والموضوع والذات • يصبح الشاعر في درجة توحد وحلول مع الكون والانسان والمجتمع • لذا فانه يخلق ولا يصور ، ويولد ولا يصف • أي أن القصيدة سلسلة تحولات تكشف في كل تحول لها شيئاً جديداً •

— ٤ —

ان القصيدة السلفية تتعامل مع العالم كأشياء ، وليس ككل ، انها تجزىء العالم الى موت وحياة ، الى سماء وأرض ، الى عالم باطن وعالم ظاهر •

إنها في ذلك تنقل العالم في شكله وليس في عشقه ، في قشوره وليس في لبه وهذا التجزىء هو الذي أدى الى أغراض الشعر : مديح — هجاء — غزل •

في حين أن القصيدة — الرؤيا تتعامل مع العالم ككل موحد ، لا كأجزاء • هنا لا يغدو الموت نقيضاً للحياة ، بل وجه آخر لها • ولا تغدو

٣ — ادونيس — الثابت والمتحول — صدمة العداثة — ص ٢٠٢ •

السواء محركا خارجيا للأرض . بل امتداد للأرض . ولا يغدو الباطن
نقيضا للظاهر بل وجهه الآخر العميق .

القصيدة السلفية تنقل العالم ، مجزءا الى أشياء ، في حين أن
القصيدة – الرؤيا تكتشف العالم في كليته الحقيقية ، في وحدته الكونية
– الانسانية هكذا كان الشاعر السلفي يفعل بالأشياء ، في حين أن
الشاعر – الرؤيوي يكتشف الأشياء . وبين الافعال والاكتشاف فرق
أساسي . الافعال هو نقل للعالم أما الاكتشاف فهو لا محدودية الخلق .
العالم في القصيدة – السلفية يعيش خارج الذات ، في حين أن العالم
في القصيدة – الرؤيا يعيش في الأغوار الداخلية للذات .

– ٥ –

في (الرؤيا القديمة) نتحدث عن الصوفي أما في (الرؤيا الحديثة)
فنتحدث عن (انسان كوني) .

ان الانسان الكوني في (الرؤيا) الحديثة يندفع الى حافة الفعل ، في
حين أنه في الرؤيا القديمة استلابي . لذلك ف (الصوفي) بقي في عوالم
ما وراء الطبيعة ، أما (الانسان الكوني) فانه في دراما الوجود الانساني
يبحث له عن كيفية أخرى .

لقد كانت الروح (الفاوستية) نحو الاحاطة بكل شيء في الكون
تحرك حساسية كل الكوكبة الشعرية الخالدة في العالم . وهذه الروح
ليست الا فاعلية (الرؤيا) منذ (لاوتشي) في القرنين السادس والخامس
قبل الميلاد الذي كتب قصيدة ثرية طويلة يسمونها في الأدب الصيني

– ٥٨ –

القديم : (فو) حيث وضع فيها رأييه في الشعر الذي عليه أن يكشف العالم ، وينخرط ، ويتجدد في تحولاته الى سان جون بيرس في أوربا . نجد أن أفق الابداع الحضاري الشعري هو جزء من أفق (الرؤيا) .

- ٦ -

ان الخصائص الابداعية لـ (الرؤيا الشعرية) في العالم ، اليوم ، تست بالكثير من القرابة الشديدة للشرق . حيث أن الخصائص المشرقية في الرؤيا الشعرية تبدو ظاهرة ، في الممارسة الابداعية لكل الكوكبة الشعرية الحديثة والجديدة في العالم مثل : رامبو ، مالارميه ، نوفاليس ، بودلير ، لوتريامون ، نرفال ، أبو لينير ، بروتون ، هولديرلن . وأول هذه الخصائص وأهمها على الاطلاق خاصة (النبوة) خاصة الاستشراف ، والاستقصاء ، والاستكشاف ، والتجاوز .

لقد كان شاعرنا العظيم بدوي الجبل واعياً لهذه الخاصة حيث يقول (الشاعر يأتي بعد النبي مباشرة . القديس الذي ليس شاعراً يأتي في المرتبة العاشرة بعد النبي^(٤)) . هكذا فهم بدوي الجبل ماهية الشعر حين كشف عن (صلة الدم) ما بين الشعر والنبوة . ما بين الشعر والرؤيا .

لقد فهم (البدوي) الشعر على أنه (كشف) و (اشراق) على أنه دخول في دنيا غير مسلوكة فـ (ليست الأرض دنيا الشاعر فقط . هي

٤ - عمران ، محمد ، في حوار مع بدوي الجبل ، ملحق الثورة الثقافي
- العدد الاول ١١/٣/١٩٧٦ .

دنيا على حافة دنيا الشاعر • دنيا الشاعر رابضة وغير مروفة • قد يكون هذا الرأي غير صحيح : لكنني أحسه ^(٥) •

وهذا ما يؤكد الأستاذ في النقد الفلسفي جورج طومسون (الشاعر هو نبي على درجة مرتفعة من التطور الفلسفي والاجتماعي) ^(٦) •

★ ★ ★

من الغربية الميتافيزيقية الى الانخراط في دراما الصراع الاجتماعي

تطور القصيدة النثرية / الرؤيا في تشكلها الفني

ساهم شعراء حركة (مجلة شعر) في نقل التجربة الوجودية الى الحقل الشعري • حيث حاولوا ايجاد بنية ايديولوجية خاص يرتكز الى هذه التجربة • لقد كان الغزو الوجودي للحقل الثقافي العربي ، ومن ضمنه الحقل الشعري - بالضرورة - مع مطلع الخمسينات ، قد أنجز تشكله الشعري بعباءات مجلة « شعر » حيث كانت هذه الحركة في سبيل تجديد المضمون كما يذكر عبد الواحد لؤلؤة • وقد عبر تجديد المضمون عن ذاته أيديولوجيا بالرؤيا الوجودية • حيث دارح شعراء هذه الحركة ، عدة ثقافية وجودية • جديدة وغير مألوفة ، يلخصها عبد الواحد لؤلؤة بـ (النفي ، الغربية ، الوحدة ، الحرمان ، الرفض ، الاضطهاد ، اللامنطقي ،

٥ - المصدر السابق •

٦ - طومسون ، جورج ، دراسات ماركسية في الشعر والرواية - دار القلم - بيروت ص ٧ •

عبودية المكان والزمان ، المات الفاجع . . . (٧) . لقد عبرت هذه العدة الثقافية عن الوجود الفردي المسحوق . حيث طرحت حركة مجلة «شعر» الاغتراب من حيث هو اغتراب الانسان المفرد . المجرد ، بعيدا عن وضعه التاريخي والاجتماعي العياني . ففي قصيدته (بضعة أسئلة لأطرحها على الكركدن) التي تمثل تماما التشكل الشعري للرؤيا الوجودية . يحول توفيق صايغ الرؤيا الى حقل وحيد المقصيدة ، يتنامى فيها وينكسر فيها أيضا . أنه يوغل في رؤيا شعرية توازي بينه وبين الكركدن ، ومثلما تطارد وحوش الغابة ، الكركدن الجميل ، يطرد المجتمع الشاعر . في هذين المستويين يغدو المجتمع غابة وحوش ، ويغدو الكركدن شاعرا غريبا بين البشر . الغابة تطارد الكركدن ، والمجتمع يطارد الشاعر . انها (الرؤيا) تمثل هزيمة (الاتلجنسيا) العربية ، البورجوازية الصغيرة أمام تحولات الواقع . (رؤيا) الصايغ تكتب هذه الهزيمة . انها غربة ميتافيزيقية . حيث أن (الكركدن) في (معلقة توفيق صايغ) ليس الا المثقف البورجوازي الصغير الوجودي ، انذي تطارده الجباعة مثلما أنه ذلك الحيوان الأسطوري الذي تطارده حيوانات الغابة لقتله . انها غربة ميتافيزيقية وجودية نجد استطلااتها في (موت الآخرين - ١٩٦٢) لرياض نجيب الريس في وفي (حبر الاعداء - ١٩٧٠) و (انزمان الضيق - ١٩٦٤) لسنية صالح ، وفي قصائد فاروق مرعشي . وأسي الحاج . الخ . وفي الغربة الرومنتيكية في شعر سليمان عواد واسماعيل عامود . حيث أن هذه التجارب توجهت نحو العوالم الداخلية للذات .

٧ - لؤلؤة ، عبد الواحد ، مجلة شعر - عدد ٤٣ - السنة ١١ - صيف ١٩٦٩ - قضية الشعر الحر في العربية - ص ٥٥ .

ضمن المنظور الفلسفي الوجودي الملمع بهالة شعرية رومنتيكية ،
وانسداد روحي •

لقد استطاعت هذه التجارب في حقبة الستينات أن تعمق مشروع
الحدث ، باتجاه الشعر - الرؤيا • ان جيل الستينات بحق هو جيل
الشعور الرؤيا ، وهنا تكمن نوعيته وقيمتها التي ستعمق من رؤيا الهلع
الذاتي والفرداني الميتافيزيقي الى رؤيا الفعل الثوري الكامن أو المستتر
في الواقع •

فن الغربة الميتافيزيقية ، الى الانخراط في دراما الصراع الاجتماعي ،
من الجدل مع المسيح وفي المسيح في رؤيا الصايغ - كنسودج شاب في
الستينات - الى الجدل مع الواقع وفي الواقع في (رؤيا) بحار فيصل
خليل - كنسودج شاب في السبعينات - يتعمق مشروع الرؤيا ، وتتعدد
مستوياته الأيديولوجية •

- ٧ -

فني قصيدة (بحار » سارغوتا « ذو اللسان الحار)^(٨) لفصل خليل ،
متابعة لمشروع - رؤيا - الستينات ، عبر فهم جديد لها • فهم يقوم على
ربط الرؤيا بالفعل ، بحيث تكون القصيدة رؤيا للفعل ، ويكون الفعل
ممارسة للرؤيا • تتكون (الرؤيا) في سياق تحول تاريخي ، يتم في بلاد
« موزوبوتاميا » الواقعة تاريخيا في بلاد ما بين النهرين ، والواقعة شعريا

٨ - خليل ، فيصل ، بحار سارغوتا ذو اللسان الحار ، ملحق الثورة
الثقافي ، عدد ١٢ - السنة ٣ - ١٩٧٨/٦/١٥ •

في بلاد ما بين البحرين • الواقعة تاريخيا في الماضي • والمسقطلة شعريا في الحاضر • استعارة الحقل التاريخي تأتي نتيجة غياب الديسوقراطية • في هذا الحقل الشعري التخيلي ، يتحرك بحار فيصل خليل متشلا خلاصة الوعي الطليعي ، في آفاق صراع درامي داخلي شامل ، وتنام ملحبي لرؤيا •

العق التاريخي لبحار فيصل خليل ، هو الأرقاء في عهد (أمنحوتب) والجنود الفقراء في عهد (آشوربانيبال) وهو جماهير العبيد في « بابل » و « أورشليم » • وهو المسحوقون في (الأورغواي) و (اسلام آباد) • أما سارغون فعنقه التاريخ هو في « أمنحوتب » وهو « آشوربانيبال » ، وهو رئيس بلدية طيبة « وهو الملك البابلي « نابوييد » والملك الفارسي « سيروس » •

بيننا مهيار أدونيس ، لا يعرف الا وحدانيته ، الا فرديته ، المرتبطة برموز ثقافية تشكل عمقه التاريخي • مهيار هو أدونيس وفاوست ، وسيزيف ، ورزادشت ••• الخ ، مهيار كما يقول جبرا ابراهيم جبرا هو المأساة البطولية النرجسية ، وقد توحدت فيه شخصيات عظيمة أخرى •

ان بحار فيصل خليل ، بحار غيفاري كاستروي ، لا ينتظر الاحتمالات والمراهنات ، والظروف أنه يتشمل موضوع (غيفارا) : (أنت نوري ، اصنع اذن ثورة) • في حين أن البحارة يراهنون على الحل الانتظاري ، والاحتمالات •

أما نحن فسننتظر

ودائما ، هنالك احتمال

أن يتحول الماء الى بخار
٠٠٠ / كلا أيها البحارة الأصدقاء
هذا ليس احتسالا /٠٠٠
بلى أيها البحار الفتى
دائما هنالك احتمال يأتي - ويالأسف -
فيما بعد

٠٠٠ / كلا ، أيها البحارة الأصدقاء ،

هذا ليس احتسالا
سقطت احتمالات البارحة

♦♦♦♦♦

♦♦♦♦♦

لن تنتظر احتمالات الألف الثالث
الأرقام التي « س » تتحول الى بركان
نرغب أن نفتتح غناءنا اليوم
نرغب أن نبدأ تحولنا اليوم

♦♦♦♦♦

أيها البحارة الأصدقاء

نحن في حاجة الى الطعام

والنبيذ ،

والغناء .

اليوم ، وليس البارحة

اليوم ، وليس في الألف الثالث .

في القصيدة كما نستقرئ من — المقطع السابق — بنية شعرية درامية تتنامى ملحماً ، انها تقوم وسط فعل تاريخي محدد . هو فعل الصراع الداخلي بين (سارغون) الذي يمثل السلطة و (موزوبوتاميا) التي تمثل الوطن . هذا الصراع في جوهره طبقي ، قائم على فقر (موزوبوتاميا) و ثراء (سارغون) وهذا الصراع في جوهره (ديسوقراطي) قائم على حرية (سارغون) وقمع (موزوبوتاميا) وهذا الصراع في جوهره (وطني) لأنه قائم على منع جنوح (موزوبوتاميا) الى الزاوية الخامسة والعشرين (زاوية الفك الامبريالي) .

هذه هي مستويات الرؤيا ، بين شبكتيها الدرامية ، وتناميها الملحمة . وهذه المستويات تكشف العلاقة بين « الشعري » و « الأيديولوجي » من داخل القصيدة ، وليس من خارجها . انها اتاج فني لمأزق التحرر العربي ما بين الانتظارية والفعل ، وتكثيف بالرموز للفسار الداخلي الذي يحكم هذا التحرر .

هكذا تكون القصيدة رؤيا شعرية لـ (بحار « سارغوتا » المتشيطان

ذو اللسان الحار) • الذي يمثل الوعي الطليعي للممارسة الثورية •
ويكون البحار تجسيدا لهذه الرؤيا •

لقد كانت ميتافيزيقية (رؤيا) الستينات متصلة على نحو عيق
بخيبة البورجوازية الصغيرة ، وسقوط برنامجها الاجتماعي - الاقتصادي
هذا السقوط الذي ترك بصمات الخيبة واليأس والفردية والشرقة
الذاتية واضحة الى حد كبير •

ان تسريق شبكة الرؤيا الميتافيزيقية ، وابتكار شبكة أخرى تنسو في
تحولات الواقع ، وحركته التاريخية التقدمية ••• شبكة رؤيوية تقوم
على استشراف التغيير الثوري ، وكشفه هو نقطة تميز انعطافي واضح في
الاتجاج الشعري العربي ، لتكون رؤياه في قلب - الصراع الاجتماعي -
وليس خارجه •



ان هناك اختلافاً ما بين ميتافيزيقية الرؤيا ، وما بين الجانب
الميتافيزيقي فيها • مثلما هنالك فرق بين الأكاديمية كنهج - كاتجاه -
كنزعة ، وبين الجانب الأكاديمي في العمل العلمي • فكل رؤيا شعرية ،
تتضمن جوهر ميتافيزيقي ، سرياً ، ما ورائياً ، أي استكشافياً • ان هذا
جزء من صلة الشعر الأولى بالسحر - بالنبوة - وطاقة الكشف •

لقد كانت تجربة جيل الستينات في القصيدة النثرية ، تعاني من
خضوعها لهذه الرؤيا أما في تشكلها الميتافيزيقي الخالص ، النابع من
غربة روحية تعزل صاحبها عن الواقع ، كتجربة توفيق صايغ وانسي
الحاج . أو في تشكلها الرومنطيكي ، النابع من انسحاق الذات تحت

شروط الواقع ، وتضأؤلها أمامه كما تعبر عنه تجارب سليمان عواد
واسماعيل عامود • أو بتوحيد لكل من التشكلين الميتافيزيقي
والرومنتيكي في اغتراب واحد كما تعبر عنه تجارب سنية صالح وفاروق
مرعشي • حيث تتوجه تجربة كل منهما الى العوالم الداخلية للذات ،
ضمن المنظور الفلسفي الوجودي ، المتشكل عبر رؤية فنية رومنتيكية •
ففي (حبر الاعدام) و (الزمان الضيق) لسنية صالح ، نحن أمام شاعرة
رومنتيكية معذبة ، فردية ، حزينة ، ومتردة ، منغلقة في اغتراب وجودي
بكائي •• انها يائسة • وخاسرة أبدية • وأشكالها ليست في كونها
يائسة أو مرغسة على أن تكون كذلك ، بل تكس في أنها لا تستطيع أن
تعيش دون يأس •• ان الخوف من العالم ، والتوق الى حرية «سارترية»
مجردة ، والاحساس المازوشي بالشقاوة . وعذاب وتزرق الروح .
وظلال الموت تجعلها صريعة للخسارة الأبدية في العالم الذي تسميه بـ
(الجحيم) •

كما نجد فاروق مرعشي في سلسلة قصائده^(٥) ، منغلقة في اطار أزمتة
الروحية • حيث تتركز عوالم رؤياه الشعرية على اشكالية المصير والموت •
انه يكرر المعزوفة الوجودية ، ان الموت جوهر الوجود . ومعناه الوحيد •
ان الذات الوجودية في شعره لا تعاني الخوف من العالم ، بل تعاني القلق •
فالخوف كما يقول هيدغر هو سلطة خارجيه تنفي حرية الذات • في حين
أن القلق هو اختيار للعدم ، للسوت •

٩ - بدأ فاروق مرعشي نشر الشعر بشكل متقطع منذ عام ١٩٦١ الى
عام ١٩٧٨ ، في الدوريات الثقافية العربية ، وكان أحد المنضمين الى تيار
مجلة شعر •

فرؤيا فاروق مرعشي لا تهتم الا بسميرتها نحو العدم • وحريرتها
تنحصر في أن تحدد عدمها • وموتها ••• هكذا يتضافر الهم الروحي
المعلق • بالهم المثالي الذاتي للحرية • ليصنع مأساة الوجودي • وغربته
الميتافيزيقية • المعركة في انسدادها الروحي •

لقد عبرت هذه التجارب الشعرية عن تشكّل رؤياها • برومنتيكية
واضحة في شعر سنية صالح • وفاروق مرعشي • مثلما عبرت عن تشكّلها
برومنتيكية خالصة في شعر سليمان عواد واسماعيل عامود • ان
الرومنتيكية ستغدو مرضا اذا ما وصلت الى حد الاسراف كما يقول
(غوته) مؤلف (آلام فرتر) الرومنتيكية الخالصة • وهذا ما خضعت
له تجارب اسماعيل عامود وسليمان عواد • التي هي في جوهرها امتداد
لبنية (الشعر المنثور) في صيغته الجبرانية • ذات التسوج الغنائي •
والرؤية الرومنتيكية المدرسية •

في حين نجد أن حامد بدرخان يحول الرؤيا الرومنتيكية الى حقل
لكشف حركة العالم وهو يتغير • بوعي • طبقي حاد ومؤدج • فني
ممارسة الجساعة لوعيتها تكشف رؤيا حامد بدرخان ميدان تحولاتها •
حيث أنها رؤيا للفعل الثوري في حركة الواقع • ان هذه العلاقة العضوية
ما بين الرؤيا والممارسة هي ميدان تحولات الرؤيا في شعره • فني سياق
هذا العالم تحدد الذات الشعرية اتسائها الى الجساعة (البروليتاريا •
الفلّاحين الفقراء • المقاتلين • مناضلي حركات التحرر •••) • وبسقدار
ما يتشكّل الشاعر وعيها • بسقدار ما يكشف وجدانها وضميرها • فاذا به
حركة العالم التي لا تسوت • والتي لا تتوقف عن التغير والتحول • فنسند
أول دم أريق في دراما الصراع البشري من تشكيلة الرق • الى المدينة

المعاصرة : تكشف الرؤيا ميدانها • كما تكشف عنقها التاريخي الذي هو
عسر الرؤيا وزمنها الذي لا يفنى ، بل يتجدد في مخاض العالم، وتحولاته،
وفي كل فصل جديد من دراما الدم الانساني •

ان مرحلة الستينات هذه تبدو تماما وكأنها تشل رومنتيكية القصيدة
النثرية السورية •



لقد تطورت القصيدة النثرية في تشكايها الفني من اطار الرومنتيكية
الى اطار (الصوفية الحديثة) • ان صلة الصوفية بالشعر ، هي جزء من
صلة الصوفية بالرؤيا • لأن الحالة الصوفية الوجدية • هي حالة شعرية
رؤيوية لاكتشاف الآتي ، للكشف عن المخبوء • اننا لن نتحدث عن
(الصوفية الحديثة) في أوروبا والتي أفرزت ممارسات شعرية مثل :
أنطونان أرتو وأوسبنسكي ، ولا عن تأثير المنحى الصوفي في فلسفة
أمرسن الأمريكي ، وبرغسن الفرنسي على الأدب الأوروبي ككل • بل
سنتحدث عن التشكل العربي (للصوفية الحديثة) حيث أن الصوفية في
جوهرها مشرقية • ومن أول الشعراء العرب الذين أدركوا سر العلاقة
ما بين الصوفية والحداثة أدونيس ، الذي يطمح الى أن يكون صافيا
حديثا •

ان الصوفية العربية الحديثة لا تزال موزعة ما بين الهم الميتافيزيكي
والهم البشري . ما بين الهم الميتافيزيكي كما تعبر عنه تجارب (فايز
مقدسي ، وسير الصايغ ، وسير طحان) والهم البشري كما يعبر عنه
(كتاب الملاحة) لمحمد عسران مثلا • انها لا تزال موزعة ما بين الوحي

والمعاناة البشرية • بين النبوة داخل العالم ، والنبوة خارجه ، بين الواقع وبين المطلق ، بين القفز في الفراغ ، وبين الاندماج في تحولات الواقع • هذا التوزع هو جزء من انشطار الرؤيا العربية بين الميتافيزيقية ، وبين الانخراط في تحولات الواقع ، هو مستوى من مستويات هذا الانشطار الذي يتمثل على صعيد التشكل الصوفي الحديث في القصيدة النثرية كنموذج ، في قصائد سمير صايغ ، (مثنوى)^(١) - كنموذج - وفي (كتاب الملاحة)^(١١) لمحمد عمران - كنموذج - أيضا •

ففي قصيدته (مثنوى) ينتقل سمير الصايغ من التعدد الى الوحدة (مقولة صوفية قديمة) • من الأبيض والأسود ، الأول والثاني ، الهو والهي ، الهو والهو ، الى الواحد • انها رؤيا صوفية حديثة تؤسس تحولاتها في مسرح من التناقضات ، والثنائيات المتضادة ، الدين/العقل ، الشرق/الغرب/القديم / الجديد ، العقل / الرؤيا ، الجواب / السؤال • ان لهذا المسرح من المتضادات مستوياته المتعددة ، والمتدرجة (المستوى الميتافيزيقي ، المستوى التحديثي الليبرالي ، المستوى الديالكتيكي الهيجلي ••• حيث أن في هذه المستويات في المحصلة ، مستوى سياسيا أساسا • يكشف عن ذاته في اطار مستوى ميتافيزيقي شامل ، هو مستوى الأبيض والأسود حيث تندرج المستويات الأخرى كلها في اطار ثنائية هذا المستوى •

انها رؤيا الهلع الميتافيزيقي ، البورجوازي الصغير أمام تناقضات

١٠ - الصايغ ، سمير - مواقف - عدد ٣٧ - ٣٨ تاريخ ربيع وصيف ١٩٨٠ •

١١ - عمران ، محمد - كتاب الملاحة - دار المسيرة / ١٩٨٠ •

الواقع • اذ أن انسان سسير صايغ ، يكشف عن زئبقية لا متناهية بين هذه التناقضات • انه يعني تماما ان كل شيء في هذا العالم هو اثنان ، هو متضادان •

الملعب ينقسم اثنين

كل شيء ينقسم اثنين متوازيين أمام الدين وأمام العقل
الملعب واللاعبون ، والجسمور ، والثياب والألوان والعلامات
والرموز

لكن القصد واحد :

الاتتصار

غلبة لواحد من الاثنين

هكذا بدأ اللعب

هكذا يبدأ العالم •

ان رؤيا سسير الصايغ التي تكتشف تناقضات الواقع ، تعي أنها لا
يسكن أن تكون فوق هذه التناقضات ، وانها مضطرة للانحياز • ان
عليها أن تكون في صف أحد التناقضين ، أحد الاثنين ، أن تلعب مع
واحد ضد الآخر •

علا الصراخ

وكان لا بد لي أن أنضم الى فريق

لا بد أن ألعب مع واحد ضد الآخر

لا بد أن أتنصر أو أنهزم

فالملعب ينقسم اثنين في :

الأشكال والألوان والرموز •

وليس ثمة وقت فاللعب ابتداءً

فالى أية جهة أنضم ؟

هكذا يكشف انسان الصايغ مأزقه (الى أية جهة أنضم ؟) الى الأبيض أم الأسود (المستوى الميتافيزيقي) • الغرب / الشرق (المستوى الحضاري) وفي الترجمة السياسية لهذه المسنويات ، نستطيع التأكيد بأن رؤيا الصايغ تكشف عن مأزق طبقة بكاملها ، عن مأزق البورجوازية الصغيرة • ان رؤيا الصايغ تكتب زئبقية هذه الطبقة ••• تكتب رجراجيتها التاريخية . في مسرح الجدل البشري ، مسرح التناقضات والصراعات الاجتماعية • حيث أن انسان الصايغ يتذبذب ، بين الأبيض والأسود • (بكل المستويات التي يكشفها هذا المشوي) • انه ينضم الى الأبيض . ويكتشف عبثية ذلك ، ثم ينضم الى الأسود ويكتشف عبثية ذلك أيضا •

ان انسان الصايغ انسان تجريبي ، وهنا يكشف ملابحه البورجوازي الصغير • انسان يرتب المواجهة في مختلف مستوياتها • يرتب المواجهة في مستواها الحضاري الذي هو مستوى سياسي • في مستوى الجواب السؤال الذي يعني في النص الشعري الشرق / الغرب ، القديم /

الجديد . العقل / الرؤيا ، التخلف / الحداثة • انه يحتوي التناقضات
أخيرا ، يصلح ما بينها ، يصبح نصفه مع الأبيض ونصفه مع الأسود ،
نصفه مع الجواب ونصفه مع السؤال ، يصبح واحدا قديما وواحدا
جديدا ، واحدا شرقا وواحدا غربا واحدا دينا وواحدا عقلا ، واحدا
تخلفا ، وواحدا حداثا • يكشف أن هذا التعدد هو الوحدة (مقولة
صوفية) •

رأيتني أنقسم اثنين :

نصفي مع الأبيض ونصفي مع الأسود
نصفي مع الجواب ونصفي مع السؤال

صرت اثنين :

واحد قديم وواحد جديد
واحد يمتحن انتصاره ، وواحد يتمرّد على انهزامه

صرت الملعب

ينقسم اثنين متوازيين متساويين

فالى أية جهة أنضم ؟

ومن مني ينتصر ؟

من مني ينهزم ؟

قلت :

لأستيقظ

رأيته واحدا

رأيته في صورة المرأة •

كما يكتشف انسان الصايغ الوجه الاخر لهذه المقولة الصوفية وهو الوحدة في التعدد • انه يتسلل الوجهين معا • هكذا هو العالم مسرح من جدل وتناقضات لا تتوحد الا لتتعدد ولا تتعدد الا لتتوحد • انه الجدل اللانهائي •

كيف أروي عني ؟ ومن أين أبدأ

هل أروي كيف أحن كلما صرت واحدا أن أكون اثنين

وكيف أحن كلما صرت اثنين أن أكون واحدا

وكيف كلما توحدت تجزأت

ان هذه الرؤيا تصالح أخيرا ما بين المتناقضات ، توحد بينها ، تنتقل من الهو والهو ، من الهو والهي ، من الاثنين الى التوحد ، الى الواحد •

أما في (كتاب الملاحة) لمحمد عمران ، فلا يبقى من الصوفية الا منهجها الفني ، فالملاحة تحرر (وحدة الوجود) العلاجية من العلاج ، تعطي لهذه الوحدة بعدها الانساني ، التمازجي ، الأرضي ، بعد أن كان بعداً ميتافيزيقياً ، لا تاريخياً ، غيبياً • حيث تكشف الرؤيا الصوفية الحديثة هنا حلولاً في هم انساني أرضي • انها تحدد مأساة العربي ، في زمن الهيمنة الامبريالية ، زمن النياشين ، والأحذية ، وبيع الوطن ، تحدد في الآن ذاته صلتها بالكون الانساني • توزع نفسها في جهات

الحب الست (القارات) • هكذا يتجهى الصوفي الحديث في (الملاحة العالم) • التي هي الوطن أيضا ، وانتقاضها أنقاض هذا الوطن ، وتحولاتها تحولات هذا الوطن ... انها تكشف احساسها بالخيبة ، وتستشرف سواد المرحلة الآتية المكفهرة بالجزمات الأمريكية ، ونياشين البنتاغون • أي أنها تقرأ الواقع العربي شعريا • ان محمد عمران يكتب مأساة الثورة المغدورة التي تسوت ولا تسوت ، تنهض بانحياز واضح لها ، وتوحد حلولي فيها ، وفي انكساراتها ، وانشطاراتها ، وأحلامها •

★ ★ ★

مشروع رؤيا جديدة بين (أدونيس) و (محمود درويش)

من (فينو مينولوجية) الرؤيا الى (جدلية) الرؤيا

في اطار المستوى السابق

يتخلل مشروع الحداثة العربية ، كشف عن رؤيا جديدة يشمل التحول الآنف الذكر من الغربية الميتافيزيقية الى الانخراط في دراما الصراع الاجتماعي • انه الكشف الذي قبض عليه مشروع أدونيس ومشروع محمود درويش • من كونها أعمق مشروعين شعريين عربيين لاكتشاف رؤيا جديدة ... أثرت عمليا ، وبمستويات مختلفة في مجمل الانتاج الشعري العربي • بحيث أن قطاعا واسعا من هذا النتاج يبدو تنويعا على المشروعين الأدونيسي والدرويشي •

بين (رؤيا) شعرية ، تؤسس تحولاتها في ميدان (العلاقات

الفينو مينولوجية) في مشروع أدونيس وبين (رؤيا) تؤسس تحولاتها في ميدان (الفعل الثوري) المادي والاجتماعي ، مثلاً بالفعل انقذائي . الفعل الفلسطيني الذي هو فعل عربي أيضاً في مشروع الدرويش • بين (رؤيا) نهلستية في مشروع أدونيس الى (رؤيا) جدلية في مشروع الدوريش • بين (رؤيا) تنتظر علاقات الممارسة الجسدية ، و (رؤيا) تكتشف هذه العلاقات ، وتنخرط في تحولاتها • يتعمق مشروع الرؤيا لينخرط في دراما الواقع العربي ، وتحولاته ، وافرازاته •

لرؤيا عند أدونيس تجربة مع العالم ، ورؤيا تستكشف أغواره المستقبلية ، التي تتضمن فهم الشاعر لمخبرات الاجيال الانسانية ، انها تفتح اقبال الكون برؤيا الصوفي الحديث التي لا يحدها مدى ، ولا بأسرها قصص • في هذا الاطار يغدو الشاعر نبيا ، يغدو عرافا • انه مثلما يقول رامبو ، لكي تكون شاعرا يجب أن تكون عرافا •• أن تكون رائيا • لهذا فان المدى الشعري عند أدونيس لا حدود له •• لهذا فان رؤيا النبي – الانسان الكوني – لا عاصم لها • ان الكون الشعري الأدونيسي ، (وليد أوديسي) يقتل الكون في سورة الأب ، وينحنا اياه في صورة الابن • انه لا يستطيع أن يعي ملامحه الا بأن يسحو ملامح أبيه •

هكذا يغير الشاعر – النبي – الانسان الكوني – المعالم •• انه مثلما رامبو • لا يريد أن يكون الشعر معبرا عن العالم وصدى له ، بل ان يكون هو العالم • أن يغير هذا العالم في سياق رؤياه •

ان أدونيس من خلال دلوته الى عالم الداخل • يبدع دنيا جديدة • للدنيا الحالية يخاق هذه الدنيا – بكلمة أدق – ولكن ليس في اطارها

المجتمعي ، بل في اطارها الفوقي الثقافي . انه يختص بتغيير هذا الاطار ، ولكن هذا التغيير يفتقد الى التوحد بفعل يغير العلاقات الاجتماعية للبنية الفوقية الثقافية .

وأدونيس في ذلك كله ينسجم مع نفسه . فهو ظاهري ، وليس ماديا جدليا . ولأنه كذلك ، لا يهسه من الثقافة الا ظاهريتها (لاحظ مقدمة الثابت والمتحول – الجزء الأول) .

(الانسان الكوني) وبوصلة الكشف :

رؤيا محسود درويش ، تجربة مع الواقع ، ومع الفعل الثوري فيه . فالانسان في قصيدة (سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا) ليس انسانا كونيا متجردا من وضعه التاريخي . والاجتماعي ، مثلما هو مهيار أدونيس بل ان سرحان هو الأعماق الحقيقية لكل فلسطيني يعيش في المهجر العربي . القصيدة هنا رؤيا لسرحان الفلسطيني ، ولكل من يولد في المنفى (المهجر) . واذا كانت الدكتورة خالدة سعيد تقول (القصيدة – الرؤيا ، هي قراءة جديدة لتاريخ الانسان في الكون) فان قصيدة محسود درويش الرؤيوية هذه ، هي قراءة ابداعية لتاريخ الانسان الفلسطيني في المنفى . منذ الولادة ، واكتشاف المأساة . الى الفعل الثوري المستتر . ان القصيدة منذ البداية تعلقنا أنها قصيدة – رؤيا ، قصيدة تستمد موادها الرؤيوية من الحلم الكوني ، ليس الحلم الكوني المجرد كما عند أدونيس ، ولكنه الحلم الانساني – التاريخي ، كما يتضح في مأساة الفلسطيني . في أعماقه . وفي طسوحاته . انه حلم الفلسطيني الذي يولد ويكبر في المنفى . حيث يرسم صورة قاتلة ، ويزرقها ثم يقتلها كلها . أخذت شكلا جديدا .

وهذا الانسان تجسيد لرؤيا القصيدة .. الشاعر يتشكّل الرؤيا و
« سرحان » الفلسطيني أو العربي أو الكوني يمارسها •

أما الانسان الكوني في مجسومة (المسرح والمرايا) لأدونيس ، فانه
مشترك مع انسان محسود درويش ، في كون كل من الشعارين يصوغانه
من خلال الرؤيا •

ان مرايا أدونيس ، ليست الا الصورة الأخرى له وقد تضخم بالكون،
واذا كان الأمير اليوناني « نرسييس » يرى صورته وحدها في مرآة المياه
ويتستع بها ، فان أدونيس لا يرى صورته — مثل نرسييس — وحدها ،
بل يرى صورته الكونية يرى في المرايا ، الماضي والحاضر والطاغية
والسياف والشعر ودمشق وبيروت وزرياب ، والقرن العشرين ، ومعاوية
والغيوم ، والسؤال ، وخالد ، ووضاح اليمن ، وبروميثيوس ، وأبو
العلاء ، والغزالي .. الخ • أدونيس هو كل هذه المرايا ، يصوغها في
رؤياه الشعرية من جديد ، يكتشفها بثوب جديد في هذه الرؤيا، يكتشف
التاريخ والكون كله ، ولكنه يسحو كل هذه المرايا ، يقتل كل هذه المرايا،
هو الانسان الكوني ابتكرها منذ بداية التاريخ ، والآن في لحظته
التاريخية المعاصرة ، يسحوها :

المرايا تصالح بين الظهيرة والليل

خلف المرايا

جسد يفتح الطريق

لأقاليمه الجديدة

جسد يبدأ الطريق

في ركام العصور

ماحيا نجمة الطريق

بين ايقاعة والقصيدة

عابراً آخر الجسور

♦♦♦♦ وقتلت المرايا

ومزقت سراويلها النرجسية

بالشموس ، ابتكرت المرايا

هاجساً يحضن الشموس وأبعادها

الكوكبية ♦

اذن ، فالانسان الكوني في قصيدة محمود درويش ، يرسم صورة
قاتلة من جديد ، يمزقها ثم يقتلها ، حين تأخذ شكلاً آخرًا . ان محمود
درويش في ذلك يتشثل رؤيا شعرية لفعل ثوري مستمر في الواقع ، في
البنية التحتية ♦

في حين أن أدونيس ، يرسم المرايا التاريخية من جديد ، ثم يقتلها .
والتي ليست الا رموزا ثقافية للموروث التاريخي والثقافي ♦

هكذا تعمل (قصيدة أدونيس) على مستوى الشخصية الفوقية .
وهكذا تعمل (قصيدة الدرويش) على مستوى الشخصية التحتية ♦
الأولى مبتورة عن الفعل الثوري في الواقع ، في حين أن الثانية هي رؤيا
لهذا الفعل المستمر في الواقع ♦ الأولى عدمية والثانية جدلية ♦

ان ميدان تحولات الرؤيا الشعرية عند أدونيس هو العلاقات
(الفينومينولوجية) في الثقافة ، وعندما تارس الرؤيا شرف الهدم
والبناء عن طريق الشعر العربي فلأن الشعر العربي — تاريخيا — هو
ديوان هذه الثقافة •

ان أدونيس ينسجم في ذلك الى أبعد الحدود مع منهجه الذي قدمه
في (الثابت والمتحول) •

فهو يعتبر (أن دراسة الكل الثقافي العربي ، هي وحدها التي تتيح
لنا أن نفهم الرؤيا العربية للانسان والعالم)^(١٢) . وبالتالي فان تخريب
الثابت في هذا الكل ، هو وحده الذي يهدم الرؤيا العربية القديمة ،
ويبنى رؤيا جديدة •

ان أدونيس في الثابت والمتحول مطئن الى أنه يعرض (لما يمكن
تسميته بتاريخ ظواهر (فينومينولوجي) للثقافة العربية)^(١٣) وهو في
(قصيدته الكلية الرؤيوية لا يعرض هذا التاريخ . وانما يهدمه ٢ •

اذن فأدونيس يتنشل هذا الكل ، يهدمه بسعزل عن العلاقات التحتية،
عن فهمها • فهو في مقاله (حول الشعر والثورة^(١٤)) يضع للثورة مهمة
تنجير الواقع السياسي — الاقتصادي ، ويضع للشعر مهمة تنجير نظام
اللغة (الثقافة — القيم) السائدة • ولكن أدونيس هنا يفصل الشعر

١٢ — أدونيس — الثابت والمتحول — الجزء الاول — ص ٢٠ •

١٣ — المصدر السابق — ص ٢٠ •

١٤ — أدونيس — زمن الشعر — دار العودة — بيروت — الطبعة الاولى —
١٩٧٢ — ص ١٤٩ •

الثوري عن الثورة ، بحيث يبدو أن العملية متوازية ، وليست متفاعلة •
ولذلك ليس في شعره الا تفجير الشعر ، واللغة ، والثقافة •

ولأن هذا التفجير ، غير مرتبط عضويا بالتفجير في الواقع الاجتماعي •
لأن هذا التفجير يتم في ميدان (العلاقات الفكرية) وليس (العلاقات
الاجتماعية) • فانه يفجر الثقافة بشكل هستيري ، عذمي في أكثر
الأحيان • دون التأمل في جدلية الثقافة والواقع •

ان أزمة الرؤيا في شعر أدونيس كاهنة في أنها لا تلتقي جدليا مع
المتحول الاجتماعي في الواقع • بل انها تعتمد عنه حتى تكاد تكون مستقلة
تساما كما في (مهيار الدمشقي) • حيث مهيار هنا انسان كوني يتناسل
في رموز ثقافية ، وفي (المسرح والمرايا) حيث هنا أدونيس هو كل المرايا
المعادلة لكل الثقافي والحضاري العربي . وهو الحارق العذمي لهذه
المرايا كلها •

واذا عدنا الى (الثابت والمتحول) نجد أيضا صورة التوازي ، فهو
يعتبر الصوفية وجها فكريا للقرمطية ف (القرمطية والصوفية تهدمان ••
القرمطية تجاوز لاقتلاع الفرد ، الذي يسئله الدين بشكله السلطوي ،
والصوفية تجاوز لهذا الاقتلاع الذي يسئله الدين أيضا ، بشكله الشرعي
— الفقي^(١٥)) •

ومثلما أن أدونيس لا يبحث عن العلاقة الجدلية ما بين هذين
الاقتلاعين في (الثابت والمتحول) • بتأثير (فينومينولوجيته) فانه أيضا
لا يجسد في شعره هذه العلاقة ، لقد غيرت الصوفية ما سباه أدونيس

١٥ — أدونيس — الثابت والمتحول — الجزء الثاني — ص ٢١١ •

بـ (الشرع) و (الفقه) ضمن علاقاتهما الفكرية فقط وليس في الاطار الاجتماعي .

وأدونيس في شعره يغير (الكل الثقافي) و (الحضاري) ضمن علاقاتهما الفكرية والفنية فقط ، وليس في البعد الاجتماعي . اذ أن هذا البعد يبدو ملغيا تماما في شعره باستثناء (وقت بين الرماد والورد) .
ولذلك فان شعر أدونيس يقترب شرف تغيير القصيدة ، ولكنه لا يقترب شرف الانحياز الى الفعل الثوري في الواقع ، الى أن يكون شعره رؤيا لهذا الفعل . تؤسس تجربتها معه ، وتستشرف آفاقه .

أما ميدان تحولات الرؤيا الشعرية في شعر الدرويش فانه ليس في الواقع الاجتماعي وحسب ، بل وفي الفعل الثوري فيه .

ان شعر محمود درويش هو رؤيا لهذا الفعل التي لا تنفعل به بل تتشله ، ولا تتكلم عنه ، ولكنها تقوله .



عندما كتب أدونيس قصائده (هذا هو اسمي) ١٩٦٩ و (مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف - ١٩٧٠) و (قبر من أجل نيويورك - ١٩٧١) كان يعلن اتجاهها جديدا في رؤياه الشعرية ، فبعد أن كانت رؤياه واقفة على رأسها ، عادت وانتصبت على قدميها ، لتستند موادها من تراجيدية الزمن العربي .

لقد تطور - الانسان الكوني - عند أدونيس في هذه القصائد ، من النزعة التدميرية لتخريب الموروث الثقافي الى النزعة التدميرية لتخريب

الواقع القومي — الانساني المعاش • وفي كلتي النزعتين يصل أدونيس الى ذروة الفناء بالكون •

لقد كان يعلن اعدام تاريخ كامل ، بكل مراياه ، ليصبح هو بدء التاريخ الجديد ، بدء المرايا الجديدة • كان يعلن هذا الاعدام من خلال المستقبل • أما في هذه القصائد فان الانسان الكوني يعيش أزمة اغتياله على أرض الواقع الذي يشد تجربته اليه •

ما علاقة التجربة بالواقع ؟ وما هي الرؤيا التي تستشرف مستقبه ؟ ان الواقع التاريخي الذي كتب فيه أدونيس هذه القصائد هو ١٩٦٩ — ١٩٧٠ ، أي بعد نكسة حزيران ، ومأساة المقاومة في لبنان ١٩٦٩ ، وفي الأردن ١٩٧٠ ، ورحيل عبد الناصر ، لقد كان هذا الواقع تراجيديا في كل أبعاده ، وخصوصا في بعده القومي ، الذي أخذ هنا في شعر أدونيس اتسماءه (العربي) • يقول أدونيس في رسالة الى يوسف الخال : « الوجود العربي والمصير العربي يؤسسان حقيقتي ، لا الشعرية وحسب ، بل الانسانية كذلك • هذا واقع لا يغيره أي شيء • لا انكاره اضطرارا . ولا رفضه اختيارا • فليس العرب « شيئا » وأنا « شيء » آخر يقابله ••• فلا هوية لنا خارج الهوية العربية » (١٦) •

كما يقول في الرسالة ذاتها (الحياة العربية منذ سقوط بغداد بين يدي هولاء كو تحولت هي نفسها الى سقوط مستتر وربما كانت اليوم تتخبط في أعسق مهاوي السقوط والانحلال) (١٧) • هذان الاسنشهدان

١٦ — أدونيس — زمن الشعر — الى يوسف الخال — ص ٢٨٦ •

١٧ — المصدر السابق — ص ٢٨٦ •

هما تنظير تام . لطبيعة الرؤيا في (وقت بين بين الرماد والورد) فهذه القصائد تجربة فنية ابداعيه مع الواقع في وجوده العربي . ورؤيا لتخطئه وسقوطه المستمر .

ان — الانسان الكوني — هنا ، بديل عن العالم القائم . أي أنه العالم القادم ، وأدونيس يحمل في داخله كل تناقضات هذا العالم ، وكل أحلامه التي لا تتحقق الا باحراق العالم السابق . وبناء عالم جديد على أنقاضه . ليس من خلال هذه الأنقاض . اذاً لكان — انسان — أدونيس قد حدد انتساء العضوي والضدي الى قطاعات معينة في هذه الأنقاض ، لكن — انسانيه — لا يحدد الا الانتساء الضدي المطلق للعالم السابق . ويعتبر العالم القادم ولادة لرؤياه يسحو كل شيء من هذا العالم . يحرقه يكون بدء العالم الجديد .

ماحيا كل حكمة /

هذه ناري /

لم تبق آية — دمي الآيه /

هذا بدئي /

لقد كان أدونيس في مجموعاته . حتى (المسرح والمرايا) يرفض العالم السابق . من منظور ظاهري فوقى . في حين أنه في (وقت بين الرماد والورد) أصبح يرفض العالم السابق . من منظور تحتي . ولاشك أن تطورا بارزا قد أصاب — انسانيه — ولكن هذا التطور بدل أن يؤسس رؤياه على التحويل العدمي للعلاقات الثقافية . أصبح يؤسسها هنا في (وقت بين الرماد والورد) على التحويل العدمي للعلاقات الواقعية . في

تسظهرها القومي • ففي قصيدته (مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف) يرفض
— انسان أدونيس — كل هذا التاريخ ، وكل سحره :

يا دماً يتخثر يجري صحارى كلام
يا دماً ينسج الفجيرة أو ينسج الظلام
انقرض انقرض
سحر تاريخك انتهى
ادفنوا وجهه الدليل وموروته الأبلها •

ان — انسانه — لا يرى من الحاضر العربي الا ملوك الطوائف ،
وتاريخهم •• لا يرى الطرف الآخر من الصورة •• الفعل الثوري العربي
الذي يقاوم كل الاجهاضات ، وقرارات الاعداء لذلك كانت قصيدته
هذه رؤيا لهزيمة هذا التاريخ ، لسقوطه ، ولكنها ليست رؤيا لذلك
التاريخ الآخر الذي ارتبط جدليا بتاريخ ملوك الطوائف ••• ذلك
التاريخ ••• تاريخ الفعل الثوري العربي المضاد لتاريخ ملوك الطوائف •
انسان أدونيس لا علاقة له بهذا التاريخ ، بل هو بدؤه ••• ولذلك فانه
يبدو كحلم ينتظر علاقات الممارسة الجسدية •

ان مأساة انسان أدونيس ، في كونه لا يرى علاقات هذه الممارسة ،
في صراعها الضدي مع ملوك الطوائف •• مأساته أنه يقفز فوق هذه
العلاقات ، ويعلن نفسه بادئا للممارسة ، التي هي هنا حلم لرجسية
كونية ، قومية ، أكثر منها حلم لممارسة في الواقع • ان أدونيس منحاز
الى حلم . ولكنه ليس منحازا لممارسة تعمل على انجاز هذا الحلم ، على

مقاومة اجهاضه ... هنا في هذا الانحياز الذي يبتز الحلم عن الممارسة
الكائنة في حركة الجسوع العربية •

يكسن الاختلاف عن – الانسان الكوني – في (رؤيا الدرويش) ،
فهذا الانسان يلحم الحلم بالممارسة الجمعية ويتوحد معها •

مقارنة بين غربتين :

لنقان بين غربة انسان (أدونيس) من خلال قصيدته (الصقر) وبين
غربة محسود درويش من خلال قصيدته (قصيدة الأرض) • المقارنة
مشروعة هنا ، لما يلي :

- ١ – أن كلا من القصيدتين ، قصيدة رؤيا •
- ٢ – أن الاثنتين تطرحان الغربة الوطنية •
- ٣ – أن الاثنتين تطرحان مجاوزة هذه الغربة •

قصيدة (الصقر) هي غربة أدونيس الشخصية كما يذكر رياض
نجيب الرئيس ... ويبدو أنها تشل غربته عندما اضطر الى مغادرة سورية
الى لبنان في أواسط الخمسينات •• يلفح الشاعر غربته ، بغربة الأمير
الأموي (عبد الرحمن الداخل) • الذي أسس الأمارة الأموية في
الأندلس • ان تصوير الشاعر لهرب عبد الرحمن الداخل ، بعد رؤيته
اعدام أخيه على شاطئ الفرات ، هو تصوير لهربه الى لبنان ، عندما وجد
رفاقه يلاحقون ويطردون في تلك الأثناء •

السفر في رحلة الهرب ، هو سفر عذاب ، وألم متواصلين ، لكنه
ينتهي الى أمل في العودة الى الوطن ، أو تأسيس مملكة تنطلق من المنفى

في لبنان على غرار ما أسس عبد الرحمن الداخل في الأندلس وهنا يبدو
الانتساء السياسي لأدونيس واضحا في هذا الأمل الأدوني ، التسوزي •
في حين أن قصيدة محمود درويش (قصيدة الأرض) ليست تجربة مع
الواقع فحسب ، بل ومع الفعل الثوري الفدائي فيه •••

(قصيدة الأرض) هي غربة الفلسطيني عن وطنه ، هي غربة جسيمة
تجد الغربة الفردية فيها وحدها معناها • القصيدة مستلهمة من (يوم
الأرض الفلسطيني) والانسان الكوني في القصيدة ، لا ينتظر أمل العودة
الى الوطن ، الى الأرض ، انه يصنع هذا الأمل ، ويجسده بسارسة ثورية •
والانسان الكوني هو الأرض ، يدخل معها في وحدة حلولية ولكنها
الأرض وقد انتفضت ، وقد أخذت شكل اثورة ، شكل الفدائي • وفي
حين أن أدونيس في (الصقر) يطمح أن يحول العصور بثورة أو بحلم
أو بقصيدة • فان محمود درويش لا يبحث عن هذا الطموح ، انه يجده
في الفدائي ، يجده في نفسه وقد تقمص كل انتفاضات الفدائي ، وكل
رؤاه •

العلاقة ما بين أدونيس ، وما بين دمشق — رمز الوطن — هي علاقة
تضاد ، علاقة احراق لدمشق القديمة والطموح الى دمشق جديدة ،
ولكن بعزل عن فعل ثوري ينجز هذا الطموح ، أو يعمل من أجله —
ومثلا بنى عبد الرحمن الداخل أماراة أموية جديدة ، مستقلة عن المملكة
الأموية القديمة . فان أدونيس يطمح أن يبني مثل هذه الأماراة في سورية
المشرقية •

في حين أن العلاقة ما بين الانسان الكوني في قصيدة محمود

درويش ، وما بين الأرض - رمز الوطن - هي علاقة حلول ، علاقة اتصال عضوي .

واذا كان (الصقر) في (فصل الصور القديسة) يعود ويتذكر الوطن ، ولكنه في (فصل الأشجار) لا يبقى الا خبته ، ويأسه ، ومستسلما للانبعاث التمزوي ، فان الانسان الكوني في شعر محسود درويش ، يعيش في الوطن المنتفض ، بل هو هذا الوطن ، ويصنع صورته الجديدة ، وليس الطسوح الى انبعاثها .

انه يمارس الحلم مع الفدائي .

ان أدونيس والدرويش معا ، مشروع حادثة ابداعية ، قد تختلف بهذا القدر أو ذاك في رؤياها . الا أنها تبقى مع قوى التوليد والحياة تكشف ملحمة التجدد والابداع والتحول والحرية في وطنها وفي العالم .

★ ★ ★

لقد كان تشكّل القصيدة - الرؤيا فنيا في الكتابة الشعرية العربية ، ايعالا في الحادثة ، وتمزيقا للجسد الشعري السلفي . مثلما أنه أفرز خصائصه الفنية التي تختلف بين ذاك وذاك الا أنها تلتقي فيما بينها ، في خصائص تقنية مشتركة الى حد ما كتفجير اللغة ، وتكسيرها ، وبناء عالم تخيلي بالصور ، وتحسيس المفهوم ، وتعدد الأصوات أو الأبعاد ، والبنية الدرامية والشبكية - التركيبية ، والرؤيا الكلية الشسولية . الخ . التي سنشير اليها في البحث الثاني (القصيدة الشفوية) . في مجال

المقارنة ما بين العقد الستيني والعقد السبعيني في القصيدة النثرية العربية .

لقد أفرزت القصيدة النثرية مناخاتها الرومنطيقية ، والملحسية – الدرامية ، والصوفية الحديثة ، والسوريالية أيضا كما في تجربة صلاح فائق في (رهائن) و (تلك البلاد) . وعندما نكشف ذلك . نستطيع اكتشاف ما قدمه جيل السبعينات والذي سيتوضح في المبحث الثاني .

* * *

المبحث الثاني

القصيدة الشفوية في سورّية

كان قاطع الطرق اليوناني (بروكروست) يبتز بعض أرجل وأعضاء ضحاياه ، لكي يلائهم مع حجم السرير الذي أعده لهم • ولكيلا يتحول الناقد الى (بروكروست) ويتحول معه النقد الى (سرير بروكروست) يجب تكسير المساطر النقدية المسبقة عند عتبة الاقتراحات الفنية التي يثيرها جيل السبعينات في سورية ودون ضجة تذكر •

ان هذا الجيل يتابع على نحو رائع مشروع (القصيدة النثرية) ••• بحيث يمكن القول بحق ، ان مرحلة السبعينات في الشعر العربي السوري هي مرحلة (القصيدة النثرية) • فقد كان أدونيس ومحمد عمران ومحسود السيد وعلي الجندي من أبرز أبناء الستينات الذين انتقلوا في السبعينات الى (القصيدة النثرية) ضمن نسب متفاوتة • كما تابع أبناء الستينات الذين كتبوا في تلك الحقبة (القصيدة النثرية) مشروعهم الابداعي في السبعينات بزخم أقوى مثل : سليمان عواد ، واسماعيل عامود ، وحامد بدرخان ، وسنية صالح •• وهنا لا ننسى أن الماغوط كان الوجدان الفني لقسم كبير من هذا الجيل •

ولكن جيل السبعينات في سورية يقدم اقتراحات فنية جديدة ومختلفة عن تلك الاقتراحات التي أنجزها جيل الستينات . . . وهنا تكمن أهمية الوصف التاريخي الموجز والآنف الذكر ، من أجل تحسّن خصوصية تجارب هذا الجيل ، وتمييزها عن التجارب التي سبقته .

ان جيل السبعينات (نزيه أبو غفش - بندر عبد الحميد - عادل محسود - محمد منذر مصري) يشكل ظاهرة خاصة ، وذات صوت فني مميز في سياق القصيدة النثرية في سورية . وهذا يعني ان هذه القصيدة لا تزال في مراحل تحولاتها ، ولا تزال تخوض مغامرة التجريب . لذا فان ما يجابه الناقد هو البحث عن المنهج النقدي للتعامل مع هذه القصيدة . هل يتعامل معها من خارجها ؟ من أدوات نقدية مسبقة ؟ أم من داخلها ؟ ومن خلال الاقتراحات الفنية التي تثيرها ؟

لقد اختار العديد من نقادنا أن يمثّلوا على المشهد النقدي السوري دور (بروكروست) . . . وبالتالي غيبوا جيل السبعينات ، وغيبوا الإضافات التي قدمها للمسارسة الشعرية العربية الجديدة^(١) .

كان هؤلاء يمثّلون دور (بروكروست) ولكن ببرقع جديد . اذن ما العسل ؟ ان اكتشاف أدوات نقدية منبثقة من تحولات التجربة ، ومؤشرات ، ودلالاتها ، هو الوحيد الذي ينقذ الناقد من مهمة (بروكروست) كما أنه الوحيد ، الذي يقدم ملامح منهجية نقدية ، قادرة على وعي المفاتيح الفنية الأساسية لهذه القصيدة .

١ - ساعي ، أحمد بسام - حركة الشعر الحديث في سورية - .

القصيدة الشفوية :

ان بندر عبد الحسيد ونزيه أبو غفش وعادل محسود ومحمد منذر المصري يحاولون تشكيل ملامح قوية لاتجاه ابداعي جديد في القصيدة النثرية . هذا الاتجاه هو اتجاه (القصيدة الشفوية) التي تطرح تساؤلات الانسان في المدينة العربية المعاصرة . حيث تلتقط توتر الحياة اليومية ، وشرائعها ، وصيرورتها ولحظاتها الانسانية المستمرة ، والأشياء الصغيرة منها ومشاعرها اليومية ، لتكون وجدانا فنيا لها .

ان هؤلاء جميعا يؤسسون قصيدتهم النثرية في فضاء الشعر الشفهي الفرنسي ، وفي فضاء معنى الشعر عند (جاك بريفيير) خصوصا . انهم اذن لا يقلدون تتاجا ابداعيا معينا ، ولكنهم يسهون في تعسيق معنى شعري معين هو ذلك المعنى الذي وطده (جاك بريفيير) في (كلمات — ١٩٥١) و (حكايا ١٩٤٨) و (مسرح ١٩٥١) والذي عرف باسم (القصيدة الشفوية) .

رؤية جديدة للماغوط :

حين صدر (حزن في ضوء القمر — ١٩٥٩) لمحمد الماغوط و (لن — ١٩٦٠) لأنسي الحاج ، كان كل منهما يقدم مفهوما ابداعيا لمعنى الشعر الجديد ، مختلفا عن الآخر ، وملتقيا معه في آن واحد .

مختلفا بمعنى أن كلا منهما كان يشق سكتة الفنية الخاصة ، وملتقيا بمعنى أن المجموعتين معا كانتا تتخطيان (الشكل الخارجي للقصيدة العربية . من خلال طرحهما لـ (القصيدة النثرية) .

أما (الشكل الداخلي) فقد تخطاه أنسي الحاج من خلال (القصيدة

— الرؤيا) في حين أن محمد الماغوط تخطاه من خلال دفقة ابداعية .
نستطيع تسميتها بـ (القصيدة الشفوية) • وهذا لا يعني أن (جيل
السبعينات) ملحق بالماغوط ، فنيا أو آيديولوجيا •• مثلما أن محسود
السيد ومحمد عسران وأدونيس •• الخ • الذين كتبوا (القصيدة النثرية
— الرؤيا) ليسوا ملحقين بأنسي الحاج • وهذا الاستقراء الموجز يقودنا
الى التفريق المنهجي ما بين (القصيدة — الرؤيا) و (القصيدة الشفوية) •
والذي سنبحثه فيما بعد •

لقد كانت قصيدة الماغوط ، انتاجا فنيا لمشاعر المثقفين البورجوازيين
الصغار اليومية في الحياة المدنية المعاصرة كما تبرز في (المبنى ، الشوارع .
الموقف من السلطة ، الأرضية ، التسكع ، الحانات ، التبغ ، البطالة ،
الضجيج ، المقاهي ، الرعب والجنس ، الموقف من القضايا القومية
والوطنية ، الجماهير ، الوطن ••• الخ •)

ان هذه كلها تشكل الملامح البارزة لسيكولوجية المشاعر اليومية
التي كشفها الماغوط •

لقد استطاع الماغوط بقدرة ابداعية نادرة أن يترجم هذه المشاعر ،
وهذه الحياة فنيا وان ينقلها من حقل الكلام اليومي المتكرر والمستهلك ،
الى حقل الكلام الشعري الخصوصي والمتفرد في مساحة غنائية ، مظلمة
بخلفية رومنتيكية (نهلستية) •

لقد حقق الماغوط التوافق الخلاق ما بين التقنية والتجربة الداخلية
(المضسوز) • فالتقنية تستمد ملامحها من حقل الكلام اليومي . وهذا
ما يفسر الالفة والدفء في جيلة الماغوط الشعرية •

كما أن التجربة الداخلية تستمد ملامحها من حقل المشاعر الانسانية اليومية في الحياة المدنية • لقد أدى هذا التوافق الى أن يقدم الماغوط ما يمكن أن نسميه بـ (القصيدة الشفوية) • تلك القصيدة التي كشفت شريحة سيكولوجية ، في حين أن مغامرة جيل السبعينات لا تهدف الى كشف الشرائح السيكولوجية اليومية فحسب ، وانما تهدف أيضا الى كشف الشرائح الحياتية اليومية أيضا والأشياء الصغيرة منها ، والايعال في تفاصيلها •

لقد قدم (لن) لأنسي الحاج نموذجاً لتجربة شعرية ، فردانية ، مغرقة في ذاتيتها ، وكأن انسانها معزول عن قضايا الحياة ، ومتطلباتها • كانت تجربة جوانية ، فجرت جنبها ، وذعرها ، ووحشتها ، ورعبها ، وفجرت مع هذا كله هيكل القصيدة ، والصورة الشعرية ، واللغة • لقد كان أهم شيء فجرته هو اللغة فتكسير اللغة وبناء علاقات لغوية جديدة كان هاجسا لا ينتهي لها •

أما (حزن في ضوء القمر) ومن بعده (غرفة بسلايين الجدران) • • • لمحمد الماغوط فقد كان نموذجاً لتجربة شعرية ، موعلة الى أقصى الحدود في الالتصاق بالشارع الوطني ، والقضايا المطروحة فيه — بالطبع من منظورها الأيديولوجي الخاص والذي ينطلق من مواقع البورجوازية الصغيرة المثقفة — لم تفجر هذه التجربة اللغة ، وانما فجرت الكلام العادي اليومي ، ارتفعت به ليكون كلاماً شعرياً ، ولم توغل في تجربة رؤيوية ميتافيزيقية • وانما في تجربة انسانية حية • استطاع الماغوط أن يكشف ملامحها •

ان وضع الماغوط وجيل السبعينات معا في سياق فني واحد ، ووضع

أنسي الحاج وأدونيس ومحمد عمران ومحسود السيد ... الخ . في سياق فني واحد آخر أيضا . لا يعني إطلاقا أن هؤلاء نسخا متشابهة أو مكررة بل ان لكل من هؤلاء روحا خاصة في سياق الظاهرة الفنية العامة التي يندرجون فيها .

ان هذا يهدف الى اكتشاف القوانين الداخلية الخاصة بكل من الظاهرتين ، وهنا يعني أن لا مجال هنا المفاضلة ، ولكن يوجد مجال للسقارنة ، بهدف تشكيل الملامح ، ووعي الهوية الفنية .
ان (القصيدة الشفوية) تحتوي في داخلها على قوانينها الخاصة ، وكذلك (القصيدة الرؤيا) .

استقرارات :

القوانين الداخلية لـ (القصيدة الشفوية) واختلافها عن (القصيدة الرؤيا) :

أولا - الكلام / اللغة :

هذا هو الفرق الأساسي ما بين تقنية (القصيدة الشفوية) وتقنية (القصيدة الرؤيا) فالأولى تنبني على الكلام كسيدان لها ، في حين أن الثانية تنبني على اللغة ، كسيدان لتحولات الرؤيا^(١) .
ان (القصيدة الشفوية) بنيت على شحن الكلمة اليومية العادية . بطاقة شعرية ، وبكلمة أدق بتوتر شعري . لذلك عندما تفتقد هذه الطاقة أو التوتر فان القصيدة تتحول من كلام شعري الى كلام ثري .
ومن هنا كثر وقوع بعض نماذج هذه القصيدة في وظائف النشر الثلاث (الأخبار ، الوصف ، التقرير) .

(١) ليس المقصود هنا التمييز اللساني المعروف « دوسو سير » بين الكلام واللغة .

في حين أن (القصيدة الرؤيا) تتخطى الكلفة اليومية تماما . وتبني عالما تخيليا بالصور . انها معادل فني للرؤيا ، التي بطبيعتها تحتوي على قطاع مجهول ، تستنبطه القصيدة ، وتحاول النفاذ فيه . لذلك فهي تقوم على تكسير اللغة ، وتخريب علاقاتها المألوفة ، وابداع علاقات لغوية جديدة . انها تؤسس لغة جديدة غير مستعملة بحساسيتها وعلاقاتها ، وهذه اللغة في صيرورتها الداخلية تؤدي الى تشكيل الصورة . ان (القصيدة - الرؤيا) تعتمد في صيرورتها الداخلية على حركة الصور في حين أن (القصيدة الشفوية) تقوم على حركة الشعور . الأولى تؤسس لغة جديدة ، والثانية تبث طاقة أو توتر شعريا في الكلمة العادية . وهذا الاستقرار مع مجموعة الاستقراءات التالية له ، هو ما سنوضحه في ما يتبع .

تحسيس المفهوم / كشف الشعور الانساني :

لقد بنيت (القصيدة - الرؤيا) في مجمل نتاجاتها على (تحسيس المفهوم) أي جعل المجرد مدركا ، واللامرئي مرئيا . من هنا كانت الرؤيا في القصيدة الرؤيوية توغل في عوالم ميتافيزيقية ، غير مرئية ، ومجهولة . ان هذه العوالم عندما يكتبها الشاعر في (قدم مربع من الورق) تصبح مرئية (بالقوة) أي عبر (الرؤيا الشعرية) . في حين أن (القصيدة الشفوية) تقوم على كشف الشعور الانساني ، وتسجيل ملامحه ، في لجة الاندماج بهوم الحياة اليومية ، ومتطلباتها الملحة . لذلك فان (القصيدة الشفوية) لا توغل في رؤيا ما ، واسا توغل في واقع حسي ملموس .

ومن هنا فان الرؤيا أدت الى التخيل الذي يعرفه أدونيس في

(زمن الشعر) بأنه (القوة الرؤيا التي تسنشف ما وراء الواقع فيما تحتضن الواقع) في حين أن (القصيدة الشفوية أدت الى كشف الشعور الانساني . الذي يرتسم من خلال الممارسة الحياتية في الواقع اليومي .
البعد الواحد / تعدد الأبعاد :

يختلف الشكل الداخلي لـ (القصيدة الشفوية) عن الشكل الداخلي لـ (القصيدة الرؤيا) في كونه مبنياً على بعد واحد . أو صوت واحد . في حين أن (القصيدة - الرؤيا) مبنية على تعدد الأبعاد . أو الأصوات . وإذا تغلغلنا في خلفية هذه الملامح . نجد أن البعد الواحد في شعر الماغوط - بندر عبد الحسيد - نزيه أبو غفش - عادل محسود - محمد منذر مصري يتحرك في مناخ غنائي أما (توتري) أو (تسوجي) في حين أن تعدد الأبعاد أو الأصوات في (القصيدة - الرؤيا) يتحرك في مناخ درامي . وهذا يؤدي الى أن (القصيدة الشفوية) خطية . أي أنها مبنية على نسق فكرة واحدة . في حين أن (القصيدة - الرؤيا) شبكية أو تركيبية . أي انها مبنية على عدة أنساق . بحيث تسرج الحب بالنورة . بالطبقة . بالأرض . بالتاريخ بالمرأة في كل شعري تعيد الرؤيا تركيبه أو تشبيكه .

ويسكن لنا أن نكشف هذه الفروق فيما يلي :

القصيدة الشفوية	القصيدة الرؤيا
البعد الواحد	تعدد الأبعاد
أو الصوت المفرد	أو تعدد الأصوات
المناخ الغنائي	المناخ الدرامي
البنية الخطية	البنية الشبكية (التركيبية)
الأشياء الصغيرة (الجزئية)	الرؤيا الكلية (الشمولية)
الكلام	اللفظة
حركة الشعور في الكلام	حركة الرؤيا في الصور

نزیه أبو عفش

(أيها الزمان الضيق ٠٠٠ أيتها الأرض الواسعة (٢))

تنتهي مجسوة (أيها الزمان الضيق ٠٠ أيتها الأرض الواسعة) الى
مناخين فنيين أساسيين :

المناخ الأول : هو المناخ (القصيدة - الرؤيا) والمناخ الثاني : هو
مناخ (القصيدة الشفوية) أن كلا المناخين له حساسيته الفنية المميزة ،
وقوانينه الداخلية الخاصة • فحساسية المناخ الأول توغل في رؤيويتهما
حتى أن معنى الرؤيا هنا معادل للحلم • وهو ما تشله تماما قصيدة
(رؤيا في القرنفل والموت الصباحي) • إن هذه القصيدة انتاج فني لحلم
أو كابوس • حيث يأخذ (تحسيس المفهوم) بعده الكامل ، فهنا ينقل
نزیه اللامرئيات الى مرئيات ، والمجردات الى مدركات ، بحيث يصبح
للقصيدة عالم قائم بحد ذاته ، يتكون في اتساعات وشسولية الرؤيا •
إن هذا العالم مستقل عن الواقع ومتصل به ، مستقل عنه في كونه يبني
بالصور عالما شعريا معادلا له ، ومتصلا به من كونه انتاجا فنيا له • إن
عالم القصيدة هنا ميدان لتحويلات اللغة والصور الشعرية وتغير علائقها •
هي في ذلك تنجز مهمة البعد التصويري والتخييلي للفن ، في (مناخ
درامي) بحث يعتمد على (التوتر الدرامي) والأصوات الدرامية المتعددة
فهنا مثلا يوجد أكثر من عشرة أصوات درامية ، في بنية تركيبية أو شبكية
تنجز التأخر والتفاعل النوحيديين ما بين الذات والموضوع ، وما بين

٢ - أبو عفش . نزیه - أيها الزمان الضيق ٠٠ أيتها الأرض الواسعة •
- اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٧٨ •

الإنسان والكون ، وما بين الخاص والعام .. بحيث أن هذه العلامات
موجودة بشكل تفاعلي موحد .

وهي في محصلتها النهائية تقدم رؤيا جديدة للوجود الانساني . ان
نموذج هذه (القصيدة - الرؤيا) نجده أيضا في قصيدة (انناسيا
تضحك ... وتعد سريرا لاثنين) وفي قصيدة (أيها الزمان الضيق ...
أيتها الأرض الواسعة) .

في حين أن نزيه أبو غفش في (القصيدة الشفوية) يقدم مناخا آخر
مختلفا كل الاختلاف . حيث يتسلل الى شرائح الحياة اليومية الصغيرة .
كما تبرز في لحظة انسانية ، في موقف يومي (موعد ، صباح الخير .
أسئلة ، الجريسة ، فقط ، اغتصاب ، شكرا ، ماري ... الخ .)

ان مهمة القصيدة هنا أن تقوم بكشف هذه الحياة بكل البؤس
واللانسانية التي فيها . ان نزيه أبو غفش يتغلغل في كشف الماهية
الانسانية لهذه الحياة ، حيث يتجلى هذا الكشف في التسلسل الى ما وراء
اللحظة ، والتقاط بعدها الانساني المشع .

ان (القصيدة الشفوية) عند نزيه أبو غفش ، لا تحفل بالبعد
التصويري والتخييلي للشعر ، وبتكسير اللغة ، وبتحول الصورة كما في
قصائده الرؤيوية ، ولكنها تحفل بالطاقة الشعرية المتفجرة التي تبشها في
الكلمة . ان هذه الطاقة تبث قدرتها في مناخين اما مناخ (التوتر الغنائي)
أحيانا أو مناخ (التسوج الغنائي) في أكثر الأحيان . يقول :

أعترف لك الآن ؟ ...

أنا صديق حقيقي للعصافير

أو أقول لك ؟

أنا صديق حقيقي لكل الأشياء

بغير ذلك لا يكون شيء مفيدا •••

لا يختلف الراعي عن الجزار

بغير ذلك •• تصوير شجرة الحور أشبه بعمود المشنقة

وليس غير البريق مما يميز الأعشاش عن خوذات

المحاربين •

فهنا لا توجد أية صورة شعرية ، أو تغيير لعلاقات اللغة . ولكن الشعر الموجود في هذه القطعة ، هو هذا التوتر الغنائي المبثوث في الكلام العادي والذي يجرده من عاديته ، ويسنحه الصفة الشعرية • وذلك من خلال بناء القصيدة على تعدد الأضداد ، واختلاف الأسود والأبيض فيما بينها (الراعي والجزار ، شجرة الحور وعمود المشنقة ، الأعشاش وخوذات المحاربين) •

أما (التهج العنائي) فهو ما تمثله مثلا - قصيدة - الثالثة صباحا •
الثالثة دما) • حيث يقول :

للزهرة الوحيدة في الآنية

للمرأة الوحيدة في السرير

لصيادي الأسماك ومعلمي المدارس

للأسرى والمحزونين ومطالبى صدقات الرب
للطيور الجائعة وأسلاك الهواتف البعيدة •

ان ما نجده هنا هو امتسوج الغنائي للاتفعال الشعري . وهو يختلف
عن التوتر الغنائي ، في كون التسوج انسيابي ذو طبقة واحدة كما في
المثال السابق ، أما التوتر فهو مبني على تعدد الأضداد . وتعدد الصوت
الاتفعالي في السطر الشعري •

ان الجانب الغنائي في العسل الشعري . له دوره •• ولكن السلبي
هنا ، هو الغنائية الرومنتيكية كنزعة . كاتجاه . وكنظرة الى العالم • لقد
انزلق نزيه الى هذه النزعة كما في قصيدته (أسئلة) • ففي هذه القصيدة
نجد رؤية ذات بعدين :

الأول : الهروب الى الطبيعة واستنطاقها عن سر المأساة (العصفير
حين تدركها الطلقة – الأشجار حين يقطعها الخطابون – الحجارة وهي
تتفتت – الدابة المسافة الى الذبح •• الخ) •

الثاني : رفض استنطاق الانسان الذي يصنع الموت الكثير . ويتكلم
في الحب ، ويتأمل •• الخ •

(القصيدة الشفوية) عند نزيه أبو عفش بين الكشف والوصف :

تختص القصيدة الشفوية بمواكبة الحياة اليومية . بشاعرها البسيطة ،
وأشياءها الصغيرة ، ولحظاتها المستمرة • ان مهمتها كشف هذه الحياة •
ان الفرق ما بين مواكبة هذه الحياة من داخلها ، ومواكبتها من
الخارج • هو الفرق ما بين الكشف والوصف • واذا كان بندر عبد

الحصيد في (احتفالات) قد فـدم ونظيمة الوصف • فان نزيه أبو غفش
أيضا يتخبط ما بين الوظيفتين •

وهذا يطرح الفرق ما بين (النثر) و (القصيدة النثرية) • ان يؤس
القصيدة يتجلى عندما تنقل وظائف النثر الى الشعر • هنا تصبح القصيدة
نثرا وليس شعرا •

لقد وقعت عدة قصائد لنزيه أبو غفش في الدوائر التقليدية للنثر ،
(الوصف ، الأخبار ، التقرير) مثلما ان هنالك قصائد أخرى تجاوزت
هذه الدوائر • لقد ترك هذا أثره على ايقاعية القصيدة • ففي النموذج
الأول نرى الايقاع البطيء المتناقض مع التوتر الشعري ، في حين أننا نرى
في النموذج الثاني توافق الايقاع مع التوتر •

لنقرأ معاً :

الثور الأسود ، ذو النجمة البيضاء على الجبين

متوَعك هذا الصباح

حزنت كثيراً باديء الأمر <https://facebook.com/groups/abugash>

ليس من أجل أجرذ الفلاحة التي لن أتقاضاها عند المساء

ولكن من أجله أيضا ...

ذهبت « حنة » الى المرعى ، وليس بمقدوري تحصيل كل شيء

بفردى

في القلة ماء كثير

ولدينا ما يكفي من البيض

إذا غيرنا الشكل الخادع . نحصل تساما على مقالة ثرية ، أو مقدمة تقليدية لقصة تقليدية تستع بكل مجالات الدوائر الثلاثة السابقة وخصوصا منها الوصف والتقرير . يرافق ذلك ، الايقاع الثري البطيء الذي يطيح تساما بالموسيقى الداخلية للكلمة .

في هذه القصيدة ، وفي كل قصيدة أخرى ماثلة . نجد الوصف ، والنثر ، ولا نجد الكشف ، والقصيدة الثرية .

في القصائد الأخرى يقوم نزيه بتجاوز ابداعي لهذه الدوائر الثلاث ، حيث يقوم بكشف الأشياء الصغيرة في الحياة اليومية ، والتي تصبح تجربة داخلية ، يكشفها الشاعر في دفقة كلمات ، في دفقة شعور ، وهذا ما تشله تساما قصائد مثل (خسون عصفورده .. قلبي) و (يلزم للعاشق) و (موعد) و (وأما) و (صباح الخير) و (اغتصاب) و (مضحكون .. الخ) .

بقول :

الرجل الذي تحت الشجرة

نظر حوله فأبصر دما وبقايا ثياب امرأة .

توجس الرجل

وتخيل ثيابه ملقاة في نفس الموضع .

هذه قصيدة كاملة بعنوان (اغتصاب) . ان اختلافها عن النموذج السابق ، يكمن في انها تكشف هنا شعورا اسانيا ، ولا تصفه . فهي لا تسمي (الاغتصاب) ولا تصفه ، ولكنها تكشف خلفيته . في حين أن

النموذج السابق يصف حركة حسية بطيئة • فهذا النموذج لا يقدم
للقارئ أية خلفية ، وأي بعد • بل يقدم وصفا تقليديا لمشهد تقليدي
عادي في ريف ما •

ان الفرق بين النموذجين ، هو الفرق ما بين الكشف والوصف ،
ما بين النثر والقصيدة النثرية ، ما بين الاخبار التقليدي ، والتوتر
الشعري •

(للشعر أن يذهب الى الحياة) ••• بهذه الكلمة الرومانسية يختتم
نزيه أبو غفش بيانه الشعري (لماذا نكتب الشعر) ؟ •

لقد ذهب نزيه أبو غفش الى الحياة ••• فماذا وجد ؟ لقد عثر على
مأساته الفردية في (عالم مدجج بالأسلحة والطغيان والمقابر والأوبئة)
و (بحروب مدهشة وميتات غير مفهومه) • بعالم (ما يزال غامضا) و
(مبعثرا) •••

هذا المنظور الرومانسي للعالم يلتقي مع المنظور الرومانسي للشعر •
وهو يصل الى قسته في قصيدة (أسئلة) كما رأينا من قبل •

ان خيبة نزيه أبو غفش تخفي خلفها وجدان جيل منهك ، معذب ،
أصيب بالانكسارات المتتالية • ان هذا الوجدان كما يبرز في المجسوعة ،
ورغم رؤيته الرمادية للعالم ، يبقى على العنوم منحازا للتقدم والانسان ،
وبالتالي فان غربة الشاعر هي غربة جزئية ، اجتماعية وليست مينا فيزيقية •
انها الوجدان التاريخي للفئة الطليعية من البورجوازية الصغيرة ، وهو
يعاني تحولات المخاض في (روما المعاصرة) والبحث عن (صليبيها
وقيامتها) • ولقد استطاع نزيه أبو غفش بهارة ونادرة أن يجعل

(روما العربية المعاصرة) ميدانا لتساؤلاته ، بكل الحرائق وعربات القتل ،
والفجائع التي فيها •

إشارة أخيرة :

ان تأرجح نزيه أبو عفش ما بين (القصيدة — الرؤيا) و (القصيدة
الشفوية) يشير الى أنه لا يزال يخوض مغامرة التجريب التي تنقله من
هوية فنية متميزة الى هوية أخرى ، والتي تهدف الى توسيع معنى الشعر
الجديد واكتشاف أشكال تعبيرية جديدة • ان هذا يعني أن هنالك أفقاً
لا ينتهي من الابتكار والتجديد ينتظر نزيه • فهو لم يتوقف عن الابتكار
لحظة واحدة بدءاً من ديوانه الاول (الوجه اندي لا يغيب — عام ١٩٦٧)
الى ديوانه الخامس هذا ••• لقد تطور بقمزات نوعية ، وتلك هي ميزة
المبدع عندما يرفض السباحة في مياه النهر مرتين •

عادل محمود

(قصصان زرقاء للجثث الفاخرة) (٣)

في ديوانه الأول (قصصان زرقاء للجثث الفاخرة) يتابع عادل محمود
مشروع جيل السبعينات في (القصيدة الشفوية) حيث يحدثنا عن عسه
(ايفان) « يباع الورد » ، وعن (متاعب الفوتوغرافي) في المشاهد
اليومية للحياة • عن أيام الاسبوع وانفعالات الناس في طقوس المدينة
الحديثة • عن لحظات العطش اليومية • وكوايس الغربية الدائسة • الخ •

٣ — محمود ، عادل — قصصان زرقاء للجثث الفاخرة — وزارة الثقافة ،
دمشق ١٩٧٨ •

في تجربته الاولى هذه ، نلح ألقا شعريا لا ينتهي من البساطة والعنق
ألقا يساهم فيه غوص هادىء في شرائح الحياة اليومية ♦♦ ان عادل محسود
ينتس عن حقيقة هذه الحياة في مدينة مخنوفة بالاستهلاك ♦ ولذلك يلجأ
الى كشف مشاعر الناس البسطاء وهم يراهنون على حياة أفضل في
(الربع الأخير من القرن العشرين) ♦

هو اذن يختار الحياة اليومية ، واثعالاتها الانسانية وأشياءها
الصغيرة أيضا ميدانا للقصيدة ، لذلك فان الكلام الشعري في هذه
القصيدة قد أخذ لون الحياة التي يوغل فيها ♦ هنا تصبح رائحة المساء
مثل البن المطحون ، والكذاب مثل ذى (الشعر المستعار) والمدينة مثل
(السيرك) والناس مثل (الجباد) ♦

كما نجد هذا اللون في مفردات شعرية كثيرة مثل (الحسقى ، أولاد
الكلبة ، تفو ، الغليون ، التنباك ، الزنار الصوفي – الفراش البارد –)
– قبر عالمي لايفان – وفي مفردات (برشانة – كأس ماء – الأيام اللذيذة
– رحلات العمل – ربطة العنق – عدة التصوير – البنطلون – الصور
– محطة القطار) – متاعب فوتوغرافي ♦

في قصيدته الرائعة (قبر عالمي لايفان) نلح انتشار شبكة من
المشاعر الانسانية الطافية على سطح الحياة ، في لجة البؤس اليومي ،
والاستهلاك المديني والبحث عن أفق انساني للحياة ♦

لقد استطاع عادل محسود أن يستكشف السحر الانساني في هذه
المشاعر ، وأن يرتفع بها من مستوى عادي ، يومي ، مكرور الى مستوى
(فني) في (ايفان) هذا « بياع الورد » الذي يحب الخسر الرديئة ،
والنساء الجميلات ، والذي يخطط الطاولة بيده الكبيرة ليؤكد اتساع

الحياة ؛ هو رمز شادل لطسوح الانسان البسيط الى سلام العالم ،
وخلصه من البؤس • انه رمز للانسان الذي يقدم الورد للناس كل يوم.
ويسوت كل يوم ، والذي في آخر موت له) يهدى الناس سفنا وأنهارا •

ولكن ما يلاحظ هنا هو تلك الغلالة انروميتيكية الخفيفة التي تظلل
خلفية القصيدة حيث أن عادل محمود يعتبر الحياة المدنية (منفى)
للانسان البسيط •

ولنلاحظ هنا اعتساد عادل محمود على (الكلام اليومي) أو (اللغة
المحكية) والى كشف الانفعالات اليومية المرتبطة بلحظة يومية معينة
بالحياة والى كشف الأشياء الصغيرة • ان كشف هذه الانفعالات
والأشياء كشريحة من حياة الانسان ، يغدو هاجسا لعادل •

يقول مثلاً :

عمي « ايفان »

بياع الورد ،

الضاحك مثل السرو

الذي يخطط الطاولة

بيده الكبيرة ••• ليؤكد :

ان مائة عشق ممكن

ومائة يأس ممكن

ومائة موت ممكن

لو

— بين صدغيك البائسين —

وضعت شمساً صغيرة ،

وأغنية تنكش بها أسنانك •

ان ما نلسه هنا هو الكشف وليس الوصف الذي يبدو كنتيجة
لتساؤلات انسانية كثيرة ، يطرحها الانسان البسيط عن جدوى الحياة •
انه كشف لنظافة وانسانية هذا الانفعال من جهة ، وكشف للبؤس الذي
يسنع « العم ايفان » من أن يحقق (شمس الصغيرة) أو (أغنيته) •
انها جدلية اليأس والأمل في الحياة اليومية المعاصرة •

في قصيدته (متاعب فوتوغرافي) • • • يتسلل عادل محمود الى
الوضعية الانسانية المقهورة في الحياة اليومية ، كما ترسم ملامحها في
متاعب (الفوتوغرافي) • ان آلة التصوير هنا بما تسجله من لهاث خلف
مشاهد الحياة ، وبما تلتقطه من مشاعر وهموم الناس ، في زحمة العمل •
تعدو مشنقة للفوتوغرافي ، لأنها تخنقه بمتاعب الناس :

• • وابتدأ التصوير

• • كل الذين عبروا عينه والعدسه ،

كانوا حزينين وعطشانيين

ولهم قلوب تدمع مثل عين حصان مقتول

دائخ • • وفي عنقه

تدلت ، مثل مشنقة آلة تصوير

وذقن

وقطرات عرق

ان متاعب هؤلاء الناس ، الذين التقطتهم عدسة (الفوتوغرافي) هي نفسها متاعب الفوتوغرافي . ان عادل محسود ينجح في تطوير الخاص الى العام . وتكشف العام في الخاص .

ولنلاحظ هنا أن التجربة الداخلية (المفسون) متوافقة تماما مع التقنية الفنية . ان الكاميرا بطبيعتها تلتقط الأشياء الصغيرة . والفوتوغرافي هنا أو الشاعر يلتقطها أيضا ، وهكذا نجد في باقي قصائد الديوان .

محمد منذر مصري في (بشر وتواريخ وأمكنة) (٤) :

(بشر وتواريخ وأمكنة) لمحمد منذر مصري تجربة متكاملة في القصيدة الشفوية . انها انتقال من القصيدة - العالم ، الى القصيدة - اليوم . ومن القصيدة - اللغة الى القصيدة - الكلام ، حيث يحول محمد منذر مصري الحياة اليومية المدينية بشاعرها ، وتواريخها ، وأمكناتها . وشخوصها الى حقل وحيد للقصيدة .

انه يقدم معادلا فنيا شعريا لمفهوم الحياة اليومية . حيث أن الحياة

٤ - مصري محمد منذر / بشر وتواريخ وأمكنة / وزارة الثقافة - دمشق ١٩٧٩ .

اليومية في تجربته . تعني فنيا القصيدة الشفوية بكل السمات والخصائص التي تحدثنا عنها سابقا .

ان الحياة اليومية من حيث أنها طريقة حياة . وشعور . وتفكير ، واعتياد هي حقل تجربته الشعرية . وهذا الذي يجب أن يفهم من عبارة الحياة اليومية . وفي هذا الصدد يتحدث بير فوجيرولا في كتابه (الثورة الفرويدية) فيقول : (ماذا ينبغي أن تفهم من عبارة الحياة اليومية ؟ انه يجب أن يفهم منها طريقة حياة وشعور . وتفكير . تستبعد الاستثنائي وغير العادي المتكرر . ولو أردنا أن نضرب الأمثلة على مفهوم الحياة اليومية . لضربنا مثال الحديث . والطعام . والشراب . والعناية بالجسم ، والثياب والعمل والاسنجاس ... الخ) . ان منذر مصري يبدو وكأنه يقدم ترجمة شعرية دقيقة لهذا المفهوم . وهذا ما يبدو واضحا بشكل كامل في قصائده (في بيروت سبح كالانكليز) وفي (الآن قد أغلقت لتوي كتابا) وفي (وجبة غداء اليوم) وفي (كما يليق برجل متعب) وفي (ما شعرت به ولا أريد قوله) وفي (يامحمد و ابراهيم ومصطفى) ... الخ .

ان مجموعة قصائده القصيرة (رحلات شقائق النعمان) و (توار يخ) - ١٤ قصيدة - تسجيل لمشاعر وأحداث يومية متناوبة . يكتبها منذر بأسلوب المذكرات اليومية . حيث تخفي خلفها انسانا منهكا في لجة الحياة اليومية الاستهلاكية . اسانا يلتقط تفاصيل حياته ببساطة متناهية بساطة تخفق بحبها للحياة الى درجة الاستحمام والعرق في نقطة ماء . الى درجة السكر بحبة عنب . بساطة ملفعة أيضا بالعزلة . والكآبة . والوحدة . التي هي بعض أساء عصر الاستهلاك المدني اليومي .

ففي هذه القصائد القصيرة يترجم منذر مصري مفهوم الحياة اليومية شعريا . بشاعرها ، وأحداثها وفي الأبعاد التي حددها بيير فوجيرولا في حديثه عن معنى الحياة اليومية .

يقول في إحدى مذكراته الشعرية اليومية :

مرة تحت النافذة

تسهل كثيرا حتى كاد يقف

ومرة تحت النافذة

أخرج لسانه وأدار ظهره

مرة على المائدة

... ارتبك

ومرة على المائدة

كان يتذكر بصوت مرتفع

ومرة بصق .

ان منذر — كما نلاحظ — يلمظ هذه التفاصيل الدقيقة في الحياة اليومية . بكل وقائعيتها ودلالاتها . بكل عبثها ، وفراغها ، واستهلاكها . بكل تناقضاتها . ان مهمة القصيدة تتلخص في كشف هذه التفاصيل . والدلوف فيها . التي تكشف عن عزلة الانسان ووحده في المدينة الاستهلاكية .

أدركني الوقت

فأعطيت البحر ظهري
دون أن ألوي على شيء
كثيرون مروا بي والبعض بادلني التحية
لكن ما شعرت به ولا أريد قوله
هو أنني
لست واحدا منهم ♦

ان منذر مصري يشير الى رتبة الحياة اليومية ، والى سأمها ، ومللها .
ويتذكر تفاصيلها ♦ يكتبها في رقعة القصيدة ♦ وكأن التجربة الشعرية
لديه هي تسجيل السلوك اليومي كما يعبر عنه المثال التالي :

دندنت بفالس الكومبرسيتا
وأنا أحاول شيئا ما
بخصوص ثلاثة عرجان في مستقبل العمر
صادفتهم البارحة
يخطرون على الشاطئ
بأيدي متشابكة
الآن أغلقت لتوي
كتابا آخر
ثم أطلقت تنهيدة

وهذا يعني - بالنسبة لي -

أني لا أختلف كثيرا

بسرور الأيام .

ان منذر مصري يحدثنا في قصائده عن (وجبة غذاء اليوم) بتفاصيلها الدقيقة • عن الحركات اليومية التي تليق برجل متعب (كسا يليق برجل متعب) عن المشهد اليومي الأخير لعبد الله عبد في (القاعة الضيقة المخصصة لمديرية الآثار) • يحدثنا عن أصدقائه ، وأخبارهم ، وأوصافهم عن انفعالاته اليومية المتناوبة • يسجل منذ مصري كل ذلك بلغة الحياة اليومية ، بكلامها الاعتيادي البسيط • انه ينقل لغة الحوار اليومي الى رقعة القصيدة • يقول مثالا في قصيدته (فيكتور) مخاطبا أحد الأشخاص :

هنا أسكن

ما رأيك لو ترى

ما ألصقته البارحة على زجاج نافذتي

وستقدم عستي لنا

كويين كبيرين من الليسوناذه المثلجة

أهلا وسهلا

أهلا وسهلا

ان هذه الشفوية المطلقة في اللغة الشعرية • تؤكد كم هو طسوح

قصيدة منذر مصري الى أن تكون كلام الناس كلاما للشعر • ولكن الى أي حد يمكن اخضاع القصيدة الى تفاصيل الحياة اليومية ؟ الى أي حد يمكن أن يتكلم الشعر كلام الناس اليومي ويبقى شعرا ؟

ان شعر منذ مصري يقع في مطبات وظائف النثر • انه ينقل الحياة اليومية باطراد وتتابع لأحداثها ، بلغة وصفية تقريرية هي سمة أساسية من سمات النثر كما في قصيدته (فلسطيني وسوداني والثالث مغربي) •

في النصف الأخير من دراستي

اصطنعت لنفسي

ثلاثة أصدقاء عرب

فلسطينيا وسودانيا والثالث •• مغربي

تشاركنا سوية لعامين

كل شيء تقريبا

الطعام والعرق والأسرة والمومسات

ما عدا الآراء

كان على كل منا — حرصا على الكمال —

أن يختلف •

ان منذر مصري يسجل كلاما يوميا ، ويعتبره شعرا ، كلاما هو عبارة عن تقديم دقيق محكم لفكرة أو موضوع وبالطبع فان هذا شيء والشعر شيء آخر • ان منذر مصري يريد أن يقدم (قصيدة نثرية)

ولكنه لا يقدم — واقعياً — الا سرداً ثرياً . في حين أنه في القصائد التي يكشف فيها انفعالاته اليومية ، يجسد حقل المعاناة اليومية فناً . ان الشعر ضد الحادثة . وفي كل قصيدة ثرية يصف فيها منظر مصري حادثة ما ، يقع في مطب (النشر) . في حين أنه يقدم شعراً في كل (قصيدة) تكشف شعوراً يومياً ما .

★ ★ ★

بندر عبد الحميد

(المغامرات) (٥) و (احتفالات) (٦)

(اننا نقطف الكلمات من حياتنا اليومية) ، هكذا يقول بندر عبد الحميد في قصيدته (كلمات) . لقد قدم بندر عبد الحميد تجربتين في (القصيدة الشفوية) تشبهان في بنيتها الفنية ، تجربة جاك برينير الى أبعد الحدود . هاتان التجربتان هما (المغامرات) و (احتفالات) .

في (احتفالات) يصف بندر عبد الحميد حياة الناس ، يخبر عنها . . في حين أنه في (المغامرات) يتغلغل فيها ، يتكلمها فناً . ان الفرق ما بين (احتفالات) و (المغامرات) هو الفرق ما بين ملامسة العالم ، والغوص فيه . ما بين نقل كلام الناس ، وابداعه في رؤية فنية جديدة .

يقول غالي شكري (الشعر والموضوع — أيا كانت روعته —

-
- ٥ — عبد الحميد ، بندر — ملحق الثورة الثقافي — العدد ١٠ .
٦ — عبد الحميد ، بندر — وزارة الثقافة والارشاد القومي / دمشق —
١٩٧٨ .

نقيضان ، فالشعر .. لا موضوع له ، وانما مه تجربة ورؤيا ، تجربة مع الواقع ، ورؤيا تتجاوزه .

لقد وقع (احتفالات) في مطب القصيدة - الموضوع ، حيث يسمي بندر كل قصيدة من قصائد الديوان بـ (موضوع) ، فهناك موضوع (رصاصة) وموضوع (الأسئلة) وموضوع (الدراجة) . وموضوع (السيف) .. الخ . ان الموضوع نقيض التجربة ، وهو تسمية أخرى ، لـ (الغرض) . ولذلك فان العالم اليومي في (احتفالات) يبدو منفصلا عن الشاعر . العالم هنا موضوعات ، والشاعر - غالبا - ما يقف خارجها يصفها ، يسردها . أما في (المغامرات) فان العالم يتسلل بشرائحه اليومية وجزئياته ، الى أعماق التجربة الشعورية ، حيث تستكشف التجربة ملامحه .

هكذا بين مواكبة العالم اليومي من خارجه ، وبين المواكبة من داخله . ينفلش قطر الدائرة الشعرية عن قطر لا يخفي تحته شيئا ، وعن قطر يحتوي كل حرارة الأشياء وزخسها الديناميكي .

لقد طور بندر في (المغامرات) اللغة الشفوية ، الى لغة شعرية . بكلمة - أدق - لعب في دماغها العادي ، في بعدها المحدود ، لتقول أكثر مما تعنيه في القاموس . فبينما كانت هذه اللغة في (المغامرات) لغة كشف . أصبحت في (احتفالات) - على العسوم - لغة تعبير .

في الكشف تنطلق القصيدة من التجربة ، أما في التعبير فلا تنجز غير الوصف . ولذلك فان مقارنة موجزة بين وظيفة القصيدة في كل من (احتفالات) و (المغامرات) يمكن أن توضح هذه النقطة .

ان وظيفة القصيدة (في المغامرات) ان تنقل شعورا . في حين أن

ونليفتها في (احتفالات) أن تنقل موضوعا • ولذلك فإن اللغة في المجسوعة الاولى ، هي لغة تجربة ، ومعاناة • أما اللغة في المجسوعة الثانية فهي لغة وصف وتقرير •

في (احتفالات) يعيش بندر في سطح الحياة اليومية ، لأنه يراها من الخارج ، لأنه يصفها • في حين أنه في (المغامرات) يعيش في أعماق العالم ، في أعماق الحياة اليومية ، لأنه يراها من الداخل ، لأنه ينقلها عبر شعور ، وليس عبر وصف •

ويسكن اختصار كل ذلك بأن تجربة بندر في (المغامرات) تغوص في العالم ، في حين أنها في (احتفالات) تلامس العالم •

بين (النثر) و (القصيدة النثرية)

القصيدة الشفوية بين الكشف والوصف :

أن يكون كلام الناس ، كلام الشعر ، أن نطيح بالحواجز التي تفصل ما بين هسوم الناس وهسوم القصيدة •

تلك هي التجربة التي يوغل فيها بندر • ولكن مجسوعة (احتفالات) في خطها العام تصف حياة الناس لذلك تتع في هوة الأخبار ، هوة الوصف . هوة تقليد الواقع • وهذا يطرح الفروق ما بين (النثر) و (القصيدة النثرية) • إذ أن النثر يقوم دوما بهذه المهات (الاخبار والوصف والتقرير) • يقول في قصيدته (اللعبة) :

حينما تمر الطائرات المسافرة

على ارتفاعات عالية

فوق القرى البعيدة .
يتوقف الأطفال عن اللعب
ويرفعون أيديهم الصغيرة فوق عيونهم
وهم ينظرون الى هذه اللعبة الجسيلة المسافرة
وحيثما تختفي وراء الغيوم المتناثرة
يندفعون بقوة
وراء كرة مسزقة
ويرددون أغنيات قصيرة
لا يعرف أحد
من أين جاءت أول مرة .

ان هذه القصيدة نثر انشائي مبسط- يخبر عن مشهد خارجي
في الحياة .

ان الحس الايقاعي هنا هو حس ثري وليس حساً شعرياً . حس
تقليدي تقريرى . وكأنه وصف أمين لمقطع سينمائي . لذلك لم تقدم
القصيدة أكثر من وصف أطفال يتوقفون عن اللعب ، عند مرور
الطائرات المسافرة .

ان بندر يصف هنا سطح العالم ، سطح الطفولة ، أي انه يصف
العالم من خارجه كموضوع . وهذا ما يتكرر تماماً في قصيدته
(زاكوبانا) :

زاكوبانا قرية الثلوج العالية
الوجوه تهوي من المرتفعات البيضاء
الى الحقول البيضاء
حيث يتذكر الشيوخ مغامراتهم العاطفية
زاكوبانا قرية الربيع
حيث تتنفس البراعم تحت الثلج
وترف الأيدي الرشيقة كأجنحة الطيور
وهي تنتظر الشاي الساخن
والقبة الدافئة
وأغاني المسافرين

الموضوع هنا هو قرية (زاكوبانا) ، والقصيدة كونها توجهت الى
هذه القرية كسوضوع ، وليس ككيان • فانها تصف مشاهد جغرافية ،
وانسانية عادية جدا في حياة القرية ، وبشكل تجزيئي •

ان الشاعر هنا أيضا يرى القرية من الخارج ، فهي قرية الثلوج
العالية . وهي قرية المرتفعات البيضاء ، والحقول البيضاء ، وهي قرية
الربيع •

والبراعم تتنفس تحت الثلج • تلك هي المشاهد الخارجية السطحية
التي يصفها بندر عبد الحميد •

ان هنالك في احتفالات سيولة مجانية (اللغة) • رغم أن هذه السيولة

لا تقدم أي صورة فنية • فمثلا يقول في قصيدته (ليل) :

هنا

حيث تلتقي الطفولة الجائعة

بالطفولة الحزينة

يسقط المطر دافئا

على الوجه والصدر واليدين

في الليل ذي اللحية الرمادية

والأصابع الملوثة بالحبر

الفلاحون يتحدثون عن الحروب القديمة

ويبتسمون باطمئنان

وهم يتذكرون عيون الموتى

قبل أن تغرب الشمس •

فما هو الفرق بين الطفولة الجائعة والطفولة الحزينة هنا ؟ هل هو
أنسنة للطفولة الكادحة الجائعة والطفولة الحزينة البورجوازية • ان
القصيدة هنا تصف مشهدين رئيسيين مشهد المطر ، ومشهد الفلاحين • من
منظور خارجي فالفلاح يتحدث عن الحروب القديمة ، أو عيون الموتى،
أو يبتسم باطمئنان قبل أن تغرب الشمس •
تلك هي الرؤية الخارجية لمشاهد الحياة الخارجية أيضا • واذا أخذنا
قصيدته (نافذة) فان الصورذ البائسة تتضخم •

يقول بندر :

من نافذة في برج قديم
يطل السائحون على المعابد المهدمة
ويتذكرون الحاضر
السيارات في الظهيرة
والأشجار المقطوعة
والعجائز اللواتي ينتظرن الموت
لا شيء هنا غير الشمس المغبرة
لا عاصفة صغيرة
لا صوت انسان
لا شيء غير صست
مليء بأنفاس الماضي

القصيدة هنا تسرد بشكل تناوبي وصفنا سريعا خارجيا أيضا لسائحين
ينظرون الى المعابد المهدمة • فها هو الشعري هذه القصيدة ؟ أين هو
الفنان فيها ؟ هل ترجعنا القصيدة الى المقولة الأرسطية أن الفن محاكاة
للحياة • هل مهمة القصيدة أن تصف الواقع بشكل حيادي كما في هذه
القصيدة ؟ هل مهتها في أن تنسخ الواقع – كالتوتوكوبي – ؟ أعتقد
أن (احتفالات) عسوما ، وهذه القصيدة خصوصا ، قد فهمت مهمة
الشعر كذلك •

ان الشعر . عندما يجعل من كلام الناس ، كلاما للقصيدة ، فانه يقوم بعسلية تركيب جديد لهذه اللغة ، في رؤيا ابداعية لها ، وليس في رؤيا نسخية . فعندما يلتقط الشاعر السحر في انكلمات اليومية البسيطة ، عندما يفجر السحر الداخلي فيها . فانه يقوم بتصعيد اللغة (الشفوية) العادية ، الى اللغة الشعرية .

لقد فجر بريفير السحر الفني في اللغة البسيطة ، عن طريق تفجير ذاكرتها المياومة ، فقام بقلب الأبيات ، وبكرارها المدروس ، أي التكرار غير المدسوس في القصيدة .

في قصيدته (احتفال) لا يقوم بنذر الا بلعبة لغوية ، لا معنى تعبيري لها .

وهنا لنقرأ القصيدة كاملة . يقول :

العيون تلسع كالأسلحة

في الليل حيث الغضب والحاجة الى الحب

في الليل

كان كل شيء هادئا في مكانه

بعد قليل سيبدأ الاحتفال

أيها الطفل الوسيم

ابتعد قليلا

وضع يديك فوق وجهك

فالدخان الذي يتصاعد من القبره

ليس كالدخان الذي يتصاعد

من القطارات المبكرة

بعد قليل سيبدأ الاحتفال

العيون تلمع كالأسلحة

في الليل

بعد قليل

سيبدأ الاحتفال الكبير •

في هذه القصيدة ، يوجد ستة عشر سطرا شعريا ، ثمانية أسطر منها
مكررة عبر لعبات لغوية ليس لها أي طموح فني • وهي كالتالي :

١ — العيون تلمع كالأسلحة — مكررة مرتين •

٢ — سيبدأ الاحتفال — مكررة ثلاث مرات •

٣ — في الليل — مكررة ثلاث مرات •

تري متى تكون اللعبة اللغوية ، لعبة شعرية ؟ ومتى تكون لعبة
فقط ؟ انها تكون شعرية ، عندما تكون حاصلة لنسيج القصيدة ككل
عندما لا يسكن حذفها وتجاوزها ، تغدو لعبة شعرية • وفي هذه القصيدة.
لا نجد غير اللعبة اللغوية • فمثلا بإمكاننا أن نحذف اللعبتين التاليتين
دون أن يؤثر الحذف على القصيدة :

١ - العيون تلمع كالأسلحة - السطر الأول •

٢ - في الليل - السطر الثاني •

اننا اذا أخذنا قصيدة (برbara) لجاك بريفير من ديوانه (كلسات) نجد فيها تكرار اللعب اللغوية بشكل كثيف ، ولكننا لا نجد ولا لعبة واحدة مدسوسة ، حيث أن حذف أيا منها يؤدي بالقصيدة ككل •

تطرح مجسوعة (احتفالات) الاستفادة من المونتاج السينمائي في العملية الشعرية ، ولكنها أيضا ، تفهم المونتاج بطريقة سكونية سردية • ان المونتاج هو عملية تركيبية بين الصور بأسلوب الديالكتيك ، بأسلوب الدراما ، لا كتشاف البعد الثالث من خلال تلاحقها ، وتفاعلها فيما بينها • بندر عبد الحنيد ، يسرد الصور ، لا يكشف البعد الثالث في علاقاتها • يقول في قصيدته (العربات) :

في الصباح الباكر

انطلقت العربات الصغيرة

بسرعة جنونية

في اتجاه الأفق الدامي

تتناثر الأحجار الصغيرة

وتهز أطراف الأشجار

ثم تلمع المياه من بعيد

وتركض العربات في اتجاه الأفق

في العربة الأولى السائق والمرأة

في العربة الثانية السائق والطفل •

فبدءاً من السطر الأول و انتهاء بالسطر الأخير ، نجد أن هذه الصور مبنية على السرد ، وليس على العلاقة التركيبية بينها • وهذا يحول القصيدة ، الى ثر وصفي اطراذي لموضوع خارجي ، يسكن حذف الكثير من سيولته • حيث يسكن هنا – على سبيل المثال – حذف كل المقطع المستد من السطر الثالث (في اتجاه الأفق الدامي) الى السطر الثامن (وتركض العربات في اتجاه الأفق) دون أن تتأثر القصيدة • أي يسكن حذف خمسة أسطر كاملة •

في احتفالات يرى بندر عبد الحسيد :العالم من الخارج ، يراه في موضوعات ••• انه يصف هذا العالم بشكل أدق • فالعالم اليومي يبدو في حالته الوصفية هذه كما بدت في القصائد منفصلا عن العالم الداخلي للشاعر •

أما في (المغامرات) فان بندر عبد الحسيد يحيل العالم ، الى الداخل . وفي أعماق الداخل الانساني يتغلغل بندر عبد الحسيد في ماهية الأشياء . في بعدها الانساني الموحى ، والكثيف • فهنا في (المغامرات) لا يوجد وصف ، أو سرد انسا توجد تجربة حية ، مع العالم ، كما يبدو في بعده اليومي . في شرائحه الانسانية الكثيرة •

ولأن هذه القصيدة ابتعدت عن الموضوع فانها ابتعدت أيضا عن الوظائف التقليدية للنثر (الوصف ، الأخبار ، التقرير) وأخذت وظيفة الكشف • لنقرأ قصيدة (الأجراس) :

صوت الأجراس في المدرسة الابتدائية

يزورني

في آخر الليل

أنهض

انه موعد الدرس الجديد

أركض في الوحول

وأمسح عن وجهك آثار المطر

انه صوت الأجراس

ووجوه الأصدقاء الصامتين

سافر بعضهم بعيداً

ومات بعضهم عند حدود الوطن

وتحول آخرون الى ببغاوات ومهرجين

وأنا لا زلت أمشط شعري

وأقرأ دروسي

وأنتظر صوت الأجراس

في المدرسة الابتدائية •

هذه القصيدة الرائعة تكشف عن تسك مذهب • في الحياة • ان
الاستهلاك اليومي في انتظار صوت الأجراس ، والدخول الى المدرسة

الابتدائية • لا يستهلك حيوبه المشاعر الإنسانية ، وألقها المشع • ان
بندر مع ذلك يتذكر وجوه الأصدقاء ، ويتذكر مصائرهم ، ويسح عن
وجه حبيبته أو صديقه آثار المطر • ولكن القية ليست هنا فقط • انها
تكس أيضا في كونها تحصل نكهة محلية محضة • نكهة خاصة • وهذا
ما يجعلها متقدمة على بعض قصائد منذر مصري وعادل محمود التي لا
تحصل نكهة محلية ، وبالتالي تبدو كشعر مترجم باتقان •

★ ★ ★

خاتمة

في الاتجاه نحو (القصيدة الشفوية) تكمن خصوصية جيل السبعينات ، وتكمن أيضا اضافته ، لقد كون هذا الجيل تجربة هي أشبه بحركة شعرية • وهذه الحركة فرضت حضورها الآن من خلال عملية ابداعية وأخرى نقدية • العملية الابداعية تقدم حضورا جديدا للشعر • والعملية النقدية تواكب هذا الحضور ، وتستخلص أدواتها منه ، وتعبر عن آفاقها • ان جيل السبعينات في اقتراحاته الفنية ، لا يزال يفتقد الى النكهة المحلية ، ولكنه في الآن ذاته ، لا يزال في مرحلة التجريب والبحث الدائب عن أشكال تعبيرية جديدة •

وهذا يكشف عن المدى الشاسع الذي سينجزه هذا الجيل • لأن شعراءه ليسوا شعراء فحسب ، بل هم شعراء جديدون يحملون بجدارة شرف الانتباه الى تيار الشعر العربي الجديد •

★ ★ ★

مدخل في لمشروع التجريبي العربي لتأسيس كتابة جديدة من (القصيدة النثرية) إلى (الكتابة)

تتعامل الحداثة مع الوجود ك (نص) • فالإنسان (نص) والشجرة (نص) والبحر (نص) واللوحة التشكيلية (نص) والمنحوت (نص) • وهذا معناه أن (الحداثة) لم تعد شكلا من أشكال التعبير بل شكل من أشكال الوجود • ومن هنا تعتبر الحداثة (النص) أو (الكتابة) وهما كلمتان مترادفتان في مصطلحات الحداثة وجودا قائما بحد ذاته له استقلالته وكليته وهذا يعني الانتقال من (المسموع) إلى (المرئي) والاطاحة بتعدد الأجناس الأدبية ، وخلق (نص) فوق الواقع ، والتاريخ ، والذاكرة ، لقد ألفت الكتابة ، كل شيء •• كل شيء •• إلا ذاتها ، ولذا فهي لا تحيل إلى أي شيء ، بل تحيل إلى ذاتها فقط •

هذه هي ماهية (الحداثة) ، أما (الحداثة) العربية ، وتحولها إلى (نص) أو (الكتابة) فقد تمت أساسا في الميدان الشعري ، إذ أن (الأجناس الأدبية الأخرى كالرواية والمسرح ، والقصة ، فجديدة عندنا

وما تزال — جلها ان لم يكن كلها — تعتمد طريقة القرن التاسع عشر أو
أوائل القرن العشرين^(١) لقد تعشق المشروع التجريبي العربي في الميدان
الشعري ، ووصل الى ذروته في (قصيدة النثر) • حيث وصلت تحولات
هذا المشروع الى نقلة جديدة في (الحداثة) العربية • هي النقلة النوعية
من (قصيدة النثر) الى (الكتابة) •

واذا كانت الحداثة الغربية ، تلغي الماضي والواقع معا ، فان
(الحداثة) العربية مرتبطة بتاريخها ، وموقف من هذا التاريخ • انها
تجربة مع الواقع ورؤيا تستكشف آفاقه وهذا ما يؤكد نسان نودجيان
لتحول المشروع التجريبي العربي من (القصيدة النثرية) الى (الكتابة)
وهنا نسان مفرد بصيغة الجمع (لأدونيس ، (ومونادا دمشق) لمحمود
السيد • اللذين يشتركان معا في خصائص شسولية واحدة على صعيد
(الكتابة) • هي خصائص : الاستقلالية والكلية والبدائية والجسدية
كخصائص لماهية الحداثة •

ان (الكتابة) تبدو حاليا في المشروع التجريبي العربي ، أعلى مراحل
تطور (القصيدة النثرية) وبكلمة أخرى (الكتابة) هي أفق التحولات
التي بشرت بها (القصيدة النثرية) ، مثلما أن (القصيدة النثرية) كانت
أفقاً لتحولات (الشعر المنشور) • هذا يعني أننا نقرأ (الكتابة) في
صيرورتها الداخلية العربية ، في تطورها الذاتي ، عبر الانتاج الأدبي
العربي • ان تحديد الأفق مسألة جوهرية ، تتعلق بتلازم العسلية الابداعية
مع العسلية النقدية • بحيث يصبح النقد ابداعا للنص الشعري بشكل

١ — مقدسي . أنطون ، مقاربات في الحداثة — مواقف ٣٥ ربيع ١٩٧٩
ص ٤٩ •

آخر • فالعملية الابداعية تطرح مارسها الكتابية ، والعملية النقدية تكشف آفاق هذه الممارسة • لقد وحد أدونيس بين شخصية المبدع والناقد ، ومن هنا ، عندما يطرح (بيان الكتابة) يبدو على الأقل منسجبا مع تطوره الابداعي في (مفرد بصيغة الجمع) •

ان (القصيدة النثرية) هي الشكل الطليعي ، والأكثر حداثة في الشعر ، هي في هذا الخصوص فسحة حرية ، وفسحة هدم ، وتحول • ولقد مارست هذه الفسحة حريتها وهدمها وتحولها وانجازها في بناء مشروع (الكتابة) • أو قل انها بنته في (مفرد بصيغة الجمع) وقبله في (قبر من أجل نيويورك) فما هو الجنس الأدبي لـ (مفرد بصيغة الجمع) أو لـ (قبر من أجل نيويورك) — هل هو قصيدة ؟ قصة ؟ رواية ؟ مسرحية ؟ • انها ليست ذلك وليست ذاك وهي فوق هذه الأجناس أو خارجها بكلمة أدق • انها انتقال من فسحة (القصيدة) الى فسحة (النص) ومن فسحة (القصيدة النثرية) الى (الكتابة) ومن المسجوع الى (المرئي) •

ان (قبر من أجل نيويورك) و (مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف) و (مفرد بصيغة الجمع) و (موناذا دمشق) لمحمود السيد ، تبين المفهوم العربي لـ (الكتابة حيث تطرح كل منها نصاً منفلاً من حدود الأجناس ، تعجز عن أن تسميه قصيدة ، وقد تميز فيه عناصر الملحمة أو القصة أو المسرح ... الخ • ولكن أنت أمام رقعة ثقافية ابداعية • مضادة للثقافة المهيمنة • والحساسية السائدة • ف (قبر من أجل نيويورك) هي (هجوم مرتب على الامبريالية الأمريكية) كما يذكر أنطون مقدسي • و (مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف) هي هجوم على التجزئة ومؤسساتها • هي هجوم

مرتب على الجهاز الضبقي ، الذي يكرس التجزئة ، ويعسقتها وينسوها فيها .
لقد أخذت (الكتابة) هنا بنية (النص الثوري) • وكل (كتابة) يجب
أن تكون (نصاً ثورياً) كما يقول أنطون مقدسي •

ففي (مفرد بصيغة الجمع) يوحد أدونيس ما بين الرؤيا والفعل ،
أو ما بين الشلسفاني والقرمطي أو ما بين الصوفية والقرمطية ، أو ما بين
التحول الأيديولوجي والتحول الاجتماعي • أي أنه يقدم ترجمة ابداعية
لمشروعه النظري في (الثابت والمتحول) • ففي هذا الكتاب يعتبر
أدونيس الحركة القرمطية وجهاً اقتصادياً - اجتماعياً للثورة ، كما يعتبر
الحركة الصوفية وجهاً فكرياً لها • فما أنجزه القرامطة في الحقل المادي ،
أنجزه الصوفيون في الحقل الأيديولوجي ••

ان المصوفية (الشلسفاني) هي - عمفياً - اتجاه مادي هرطقي
مناوئ للشرعية أي للأيديولوجيا الرسمية السائدة • والقرمطية
(القرمطي) هي اتجاه ثوري مناوئ للمجتمع الطبقي الذي تبرره
الأيديولوجيا •

هكذا يلبس (الانسان الكوني) في النص وهو (علي : اسم
أدونيس) جسد القرمطي وفكر الشلسفاني ، وعقل ابن خلدون وروح
ابن عربي ، انه يدخل بهذا الجسد الى المدن العربية •• الى مكة وبغداد
ودمشق وبيروت متدحرجاً في أربع تحولات هي (تكوين - تأريخ -
جسد - سيياء) والحلقة المركزية في هذه التحولات هو علي الطفل ،
النبي . القرمطي . الشلسفاني ، المرأة ، القرية ، اللغة ، الأرض ، الثقافة ،
السيرة الذاتية . أدونيس نفسه •

ان علياً هذا منذ (تكوين) الى (سيياء) هو انسان كوني يتلبس

الكون كله ، ويخوض في تحولاته بروح (فاوستية) مكافحة • الا أنه لا يخوض في هذه التحولات فحسب بل ويسهم في صنع التحولات نفسها في رقعة النص •

فالنص هو سلسلة لامتناهية من التحولات ما بين (تكوين) و (تأريخ) و (جسد) و (سيياء) ، ان التحولات هي في داخل الكتابة ، في الصيرورة الداخلية للنص من الجزئي الى الكلي ، ومن المحسوس الى التخيلي ، ومن المعلوم الى المجهول ، ومن الواقع الى الرؤيا في أفق لا متناه من جدلية الهدم والبناء ، الموت والحياة ، الخلود والفناء ، وبالمختصر جدلية المحو والاكتشاف •

المحو هنا بداية الاكتشاف ، والعلاقة ما بينها علاقة نفي ووحدة قائمة على التناقض الديالكتيكي الهيجلي • ان هذه الجدلية في بنية النص ، قائمة أيضا في بنية اللغة • فأدونيس يعقد أحلافا مع لغة لم تأت ، انه يهرول خلف لغة جديدة مغسولة من آثار الماضي • ويقبض فعلا على هذه اللغة ، يحولها الى ابداع • الى كتابة •

آلية هذه التحولات تعني على صعيد الكتابة ، الانتقال من مرحلة (القصيدة) الى مرحلة (النص) ومن مرحلة (الانشاد) الى مرحلة (الكتابة) ومن مرحلة (الكلام) الى مرحلة (اللغة) ومن مرحلة (الأجناس الأدبية) الى اختلاطها وتجاوزها وتأسيس ممارسة كتابية خارجة عنها •

ان (الكتابة) وهي تجد لها ممارسة في الانتاج الأدبي العربي ، وهي تتحول في المشروع التجريبي العربي الى مقولة عربية هي جزء من مشكلة

الحدثاء فشكلىة الحدثاء السىاسىة الاجتساعىة — الافتصادىة اعربىة .
عبّرت عن ذاتها فنىا بشكلىة البحر / التفعىلة ، التقلىدىة / الحدثاء ،
الشكل الكلاسىكى / الشكل النثرى ، الغرض / الرؤىا ، المباشرة /
المنبرىة ، الخطابة / الكتابة • وهى الآن تعبّر عن ذاتها بشكلىة القصيدة
/ النص أو الخطابة / الكتابة ، أو الكلام / اللغة أو الأجناس الأدبىة /
اختلاط الأجناس وتجاوزها •

اذن هى جزء من شكلىة واسعة متعددة المستوىات ، هى شكلىة
الحدثاء ، و (الكتابة) هى جزء من مستوى الحدثاء الأدبىة •

★ ★ ★

فى الموقف من — الكتابة — يكتب أنطون مقدسى :

(اليوم نحن أىضا فى الطرىق الى الكتابة • فاللسان فى أزمة تضعه
ضسن لعبة الوجود الكبرى — لعبة الحىاة والموت • • والحدثاء لدىنا —
غشها وسسینها ، غشها أكثر بكثير من سسینها — هى بدء اللعبة ، حصیلتها
خلال ربع قرن فى عسر التارىخ — انها وسعت أفق العربى بعد الضىق ،
انها جددت حساسیتها ، جعلته یستشعر ولو من بعید ، اىقاع الآلة ،
وعالمها) (٢) •

أما — خلدون الشمعة ، الذى يؤسس ممارسته النقدىة على نظرىة
(الأجناس الأدبىة) فانه یرى أن الكتابة قد ازدهرت مع ازدهار الهندسة

٢ — مقدسى . أنطون / مدخل لدراسة الادب والتكنولوجيا / الموقف
الادبى السنة الثانیة عدد ١٣ •

الأمريكية المعاصرة (التي أصبح البيت الأبيض الأمريكي خلالها يعتد على إزالة الجدران بين الغرف • أصبح البيت كله وكأنه قاعة واحدة ، وكل زاوية يسكن أن تستخدم لشيء معين • وإذا أردنا أن نقرب فكرة الكتابة الى الأدب ، فهي أقرب ما تكون الى هذا النوع من الهندسة الأمريكية الذي ثبت عدم عسلته . فعادت الجدران أيضا) • ثم يقر أن (مرحلة الكتابة بدائية لأنها تخلط ما بين الأجناس الأدبية) (٣) •

أما — أدونيس — فيكتب : (يجب أن تتغير الكتابة نوعيا ، فالحدود التي كانت تقسم الكتابة الى أنواع ، يجب أن تزول لكي يكون هناك نوع واحد هو الكتابة . لا نعود نلتس معيار التمييز في نوعية المكتوب : هل هو قصيدة أم قصة مسرحية أم رواية . واسا نلتسه في درجة حضوره الابداعي) (٤) •

تلك هي ثلاثة مواقف تنطلق من الفلسفة (أنطون مقدسي) والنقد (خلدون الشعة) والشعر (أدونيس) • ولن ندخل في مناقشة هذه المواقف • ولكن سنتساءل كيف تتعامل مع (الكتابة) ؟

هل تتعامل معها على أنها (مسألة) النموذج الغربي — الأمريكي أو الأوروبي ؟ أم تتعامل معها على أنها حصيلة تطور مرحلة أدبية عربية ، ونتاج أدبي غزير في سياق تقاطعاته وتأثيراته مع المشروع الغربي ل (الكتابة) ؟ •

٣ — الشمعة ، خلدون / ندوة الموقف الادبي حول ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث / الموقف الادبي / عدد ٥٧ و ٥٨ / ١٩٧٦ •

٤ — أدونيس / الثابت والمتحول / الجزء الثالث / صدمة الحداثة / ص ٣١٢ دار العودة — الطبعة الاولى •

ان البحث في مشروع (الكتابة) العربية ، يفترض البحث في ماهية (الكتابة) • ولقد أثر المفهوم الأوروبي لـ (الكتابة) دون شك في انشروع التجريبي العربي لها • من حيث أن الحداثة كسقولة هي أوروبية أساسا • الا أن للمشروع التجريبي العربي خصائصه الداخلية وتطوره الخاص في سياق المفهوم العام (الكتابة) • ومثلما أن له جذوره الابداعية في التراث الكتابي العربي ، في التجارب القرآنية الصوفية ، والجبرانية •

سمات الكتابة :

ان سمات (الكتابة) كنص هي الاستقلالية والكلية ، والبدائية ، والجسدية^(٥) وأن هذه السمات هي جزء من ماهية (الكتابة) اذن هي جزء من ماهية (الحداثة العربية) كنص أيضا ، ولذا فان البحث في سمات المشروع التجريبي العربي لـ (الكتابة) يتطلب فهم ماهية الحداثة ، الا أنه يتطلب اكتشاف السمات الخاصة لهذا المشروع ، التي قد تشترك في عناوينها الشاملة مع سمات المشروع الغربي • وفي حلقات انتقال المشروع التجريبي العربي من (القصيدة النثرية) الى (الكتابة) ، أو من (القصيدة النثرية) الى (النص) نجد أن هذه السمات كونت ملامحها العامة والخصوصية ، بل وبلورتها كما في (مهرد بصيغة الجمع) لأدونيس و (مونا دا دمشق) لمحمود السيد^(٦) •

٥ - مقدسي ، أنطون / مقاربات في الحداثة / مواقف - ٣٥ - ربيع

١٩٧٩ حوار عادل يازجي •

٦ - درسنا هذين النصين لأنهما يمثلان النموذج العربي لـ (الكتابة)

بشكل متكامل ، يشتمل على كافة خصائص الكتابة •

الاستقلالية :

هل يمكن لـ (النص) أن يكون موجودا مستقلا بشكل كامل ، وقائما في حد ذاته ؟ هل يمكن له أن يكون مستقلا حتى عن منتجه ؟ هل يمكن أن يبدأ فعلا من نقطة الصفر في خلق شخصه وتحولاته ؟ يجيب المشروع الغربي بالاجاب على هذه التساؤلات • الا أن هذه الاجابة ، التي تعزل (النص) عن علائقه الاجتماعية والاقتصادية والثقافية واللغوية والذاتية ، وتتعامل معه كجزيرة معزولة حتى عن مائها ، هي اجابة مثالية ، ومغلوبة علميا •

ان الاستقلالية النسبية لـ (النص) شيء والاستقلالية الكلية شيء آخر • لأن (النص) لا ينسو في الفراغ ، وبسبب عزل عن حركة الواقع • واذا كانت هذه الرؤية شكلا من أشكال القطيعة الكاملة مع حضارة المجتمع الاستهلاكي الأوروبي المعاصر ، الا أن هذا لا ينفي مثاليتها ، ومغلوبيتها ، ان (النص) العربي يمتلك استقلاليته الفنية ، يمتلك شخصيته الفنية المميزة ، الا أنه لا يؤسس نفسه في الفراغ ، ولا يدعي ذلك •

ان الاستقلالية النسبية لـ (الرؤيا) هي قانون داخلي لتطورها وتنميتها • ان هناك اختلافا وتأثيرا متبادلا ما بين (القوانين السوسيولوجية العامة) للواقع و (قوانين التطور الداخلي) للرؤيا •

فـ (الرؤيا) تكون عالمها الخاص المستقل نسبيا عن عالم الواقع والمرتبطة به ، من كون (الرؤيا) تجربة مع الواقع ، وتجاوز له وكشف للمخبوء من كون (الرؤيا) تستشرف آفاق الواقع • ولذلك فان منطق تطور الرؤيا يختلف عن منطق القوانين السوسيولوجية العامة •

وفي كتابه (ظاهرة الانسان) يعرف (نيارد شاردان) الرؤيا :
(يسكننا القول ان هذه الكلبة تلخص الحياة بكاملها ان لم تكن في
غايتها . فعلى الأقل في جوهرها) ان محسود السيد يقدم انتاجا فنيا لهذا
المفهوم ، يقوم على تحويل الواقع الى رؤيا • فبا توغل فيه رؤياه هو
الحياة كلها كجوهر ، وفي اتساع الرؤيا وجد محسود السيد هذا الجوهر
في دمشق كرمز لجوهر العالم • لذلك سمي نصه بـ (موناذا دمشق) •

ان (الموناذا) هو الركيزة الفلسفية الأولى في مذهب الفيلسوف
الألماني (ليتنز) فهو يعني (الجوهر) الذي يحافظ على هويته رغم تغير
صفاته • في هذا الجوهر ، أي (موناذا دمشق) يكشف السيد كونا
فنيا له وجوده ، وقوانينه الداخلية الخاصة به ، مثلما له استقلالته النسبية
عن الواقع • ان كونه مختلف عن الواقع ، رغم أنه موقف منه وانتاج
فني له • بحيث تبدو (موناذا دمشق) كائنًا موضوعيًا ، اكتسب وجودا
مستقلا بسجده انجازه •• الا أن هذا الوجود متصل على نحو عميق
بعالم الواقع • رغم اختلاف قوانينه الداخلية عن القوانين السوسيونولوجية
للواقع • ترى ما هي العلاقة بين الوجود الموضوعي والمستقل نسبيا لعالم
(النص) وما بين عالم الواقع ؟ ان الاجابة عن هذا التساؤل لا تتم الا
بنهم القوانين الداخلية لـ (النص) ككائن موضوعي ، اكتسب وجودا
مستقلا بسجده انجازه • فحين يتم هذا الفهم يسكن ربط كلية (عالم
النص) بعالم الواقع •

ان (موناذا دمشق) لا تحيل في مستواها (الفينومينولوجي) الا
الى ذاتها • الى أقانيم القتل والتضحية والتطهير والامتلاك • الى رموز
ثقافية لـ (العهد القديم) و (العهد الجديد) والى انتاج آخر لخلاصة

رؤيا (ديانا الحقب الشرقية القديسة) اما بين نهرينية • ان الربط ما بين العالم الموضوعي النسبي المستقل و (النص) وعالم (الواقع) يحدد لنا لماذا اختار محسود السيد هذه الرموز والرؤيا كسيدان لتحويلات (النص) ؟ كسا أنه يحدد لنا موقف الكاتب ؟ ان دمشق ليست أثنى فقط ، انها واقع اجتماعي سياسي ، والى هذا الواقع تتوجه (موناذا دمشق) عسقا ، وترتقب انتهاء اليبوسة الحضارية ، التي تعني على صعيد (النص) انفصال الذكورة عن الانوثة • انها ترتقب المسيح المخلص القادي ، والذي يعني على صعيد (النص) - القمح والنبذ^(٧) •

ان (نص) (موناذا دمشق) لا ينمو في الفراغ ، ومن نقطة الصفر ولا يدعي ذلك • ان له استقلاله النسبي ، الا أن له وشائج كثيرة وعسقة تربطه بعالمه ، كواقع اجتماعي - اقتصادي - سياسي •

ان عالم (النص) الذي تبتدعه (الرؤيا) هو عالم مستقل عن الواقع ، الا أنه مرتبط به أيضا • وهذا يكشف مغلوطة ومثالية الفهم الغربي المثالي الالاجدلي لاستقلالية (النص) •

الكلية :

(الكتابة) ثورة على حدود (الأجناس الأدبية) ان هذه الثورة هي ابداعية ولذا فانها تحتاج الى ثورة نقدية ترافقها ، فثمة تاج ابداعى غزير • منفلت من حدود (الأجناس الأدبية) الى هذا الذي نسميه (كتابة) ان هذا النتاج لا يدخل في قالبية (الأجناس الأدبية) ، ومع ذلك فانه

٧ - راجع دراسة محمد جمال باروت في كتاب (موناذا دمشق بين تطور رؤية العصر المفزعة وأبعاد المقتلات التاريخية / دار رؤيا للنشر الأدبي والفني ، ١٩٧٩ •

أدب جديد • هنا لا يحاكم النقد النص الإبداعي انطلاقاً من نظرية مسبقة بل يحاكمه من داخل النص ، من داخل القضايا التي يثيرها •

ان (الكتابة) في سستها (الكلية) أو في مفهومها المقابل لـ (الأجناس الأدبية) تأتي في مرحلة أمحت فيها الحدود التي تفصل ما بين هذه الأجناس • يقول الدكتور حسين مروة : (أصبحت الحواجز الصلبة بين الأنواع الأدبية من مخلفات الماضي • لقد تداخلت فنون الأدب كلها تداخلاً ، يمكن معه رؤية مجمل سمات الحداثة بمفهومها الحاضر ، تنسحب على كل نوع أدبي بقدر ما تنسحب على سائر الأنواع ذلك بأن السمات الفنية ذاتها صارت مشتركة بينها جميعاً •• فنحن نرى الشعر الحديث ، مثلاً ، يشترك في تركيب بنيته الشعرية نوع من (الحالات) النثرية ، والسرد القصصي والحوار المسرحي ، وكذلك نرى القصة الحديثة تقوم على التكشيف والرمز الشعريين ، وهكذا شأن الرواية والمسرحية الحديثتين)^(٨) •

لقد أتى زمن كلية (النص) أو اختلاط (الأجناس الأدبية) فهاهي (حيدة ننع) تكتب عن روايتها (الوطن في العينين) ١٩٧٩ :

(أنا لم أكتب رواية •• أنا صنعت كتابي • لم أقتنع أن هناك حدوداً بين الرواية والشعر والقصة • أعتقد أن هناك كتابة • هناك حالة والأدب عامة عبارة عن تجربة إنسانية •• على أنني أعتقد أنه جاء زمن اختلاط الكتابة وانعدام الفواصل بين الفنون الكتابية)^(٩) •

٨ - مروة ، حسين / القديم والجديد في الأدب العربي المعاصر / الموقف الأدبي عدد - ٥ و ٦ - ١٩٧١ •

٩ - ننع ، حميدة / حوار أحمد فرحات / الكفاح العربي عدد / ٥٩ - ٧٤٢ السنة الثانية •

كما يكتب فاضل العزاوي عن روايته (مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة) انها (قصيدة ، ومسرحية ، وفيلسأ ، ولوحة ، وموسيقى في الوقت ذاته دون أن تعني ذلك) (١٠) .

كذلك فان القصة كما يرى الناقد العراقي علي شوك أصبحت تنقد شكلها المتعارف عليه ينوع أدبي (١١) كما يعتبر بويريس سوتشكوف في كتابه (المسائر التاريخية للواقعية) ان الفروق ما بين (الأجناس الأدبية) قد أصبحت من مخلفات الكلاسيكية (١٢) .

ثمة نتاج ابداعي عربي يتجاوز هذه الفروق ، ويخلطها ، ويبدع أدبا ، خارج حدود النماذج والأجناس ، حيث تقول الدكتورة خالدة سعيد في هذا الصدد :

« نجد قصصا تقف في منتصف الطريق بين القصيدة والقصة ، كما في بعض قصص (الملكة السوداء) لـ (محمد خضير - العراق) أو بعض قصص محمد ابراهيم مبروك - مصر - أو بعض قصص (الجبل الصغير) لـ لياس خوري - لبنان ، وبعض قصص - حكايا المورس المهاجر - لحيدر حيدر - سوريا وهناك أعمال تسرح أصوات القصيدة مثل مجنون بين الموتى - لأدونيس ، أو تصهر الحوار والسياق

١٠ - العزاوي ، فاضل / في مقدمة رواية (مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة) .

١١ - الشوك ، علي / الأدب العربي والثورة التكنولوجية / الموقف الأدبي ، السنة الثانية ، عدد ١٢ / ١٩٧٣ .

١٢ - سوتشكوف ، بويريس / المسائر التاريخية للواقعية / دار الحقيقة / الطبعة الأولى آب ١٩٧٤ .

القصصي في مناخ الرؤيا الشعرية كقصيدة محمود درويش عن عز الدين القلق «(١٣)» .

مثلاً أن تجربة اميل حبيبي في (سداسية الأيام الستة) تزج بين القصة والرواية والريبورتاج القصصي . وفي دراسته عن (مفرد بصيغة الجمع) يقف يوسف اليوسف أمام عتبة افتراقات : هل هي قصيدة ، ملحمة ، رقعة ثقافية ؟ وإذا كان يوسف اليوسف قد قرر (لا نشعر اننا بازاء قصيدة بالمعنى المألوف للكلمة ، وانما (نحن أمام رقعة ثقافية ، أو مضمار معرفي) (١٤) .

الا أنه يبقى الى الأخير يتعامل مع (مفرد بصيغة الجمع) كقصيدة أو ملحمة شعرية في حين ان أنطون مقدسي يعتبرها (نصاً) أي (كتابة) (١٥) مثلاً يعتبرها الياس خوري في كتابه (دراسات في نقد الشعر) (١٦) نصاً شعرياً .

ان (مفرد بصيغة الجمع) أدب لا جنس له ، قد يتضمن القصيدة ، والملحمة ، وعنصر القص ، الا أنه ليس قصيدة ، أو ملحمة ، أو قصة . . الخ . انه نص خارج حدود الأجناس ، يوحد ما بين العلم والأدب

١٣ - حوار مع خالدة سعيد / نشرته صحيفة المسيرة الدمشقية نقلاً عن النهار العربي والدولي عدد ٢٤٢ تاريخ ١٩٧٩/٩/٨ .

١٤ - اليوسف ، يوسف / تشرين - تاريخ ١٩٧٩/١/٨ .

١٥ - مقدسي ، أنطون / مقاربات في الحداثة - مواقف ٣٥ ربيع ١٩٧٩ في سياق حوار عادل يازجي .

١٦ - خوري ، الياس / دراسات في نقد الشعر / دار ابن رشد / الطبعة الاولى كانون الثاني ١٩٧٩ .

والفلسفة : يسرق جسد القصيدة ، ويبتكر جسدا آخر خارج حدودها
ومميزات المألوفة .

أما (مونا دا دمشق) لمحسود السيد فانها تخرج تساما قالبية القصيدة
المألوفة ، الى (نص) يتشكل خارج حدودها ، ان نص (السيد) ليس
عسلية خلط لـ (الأجناس الأدبية) بل عسلية تجاوز لها ، وكتابة (نص)
خارج نساذجها السائدة .

البدائية :

في كتابه (الفكر الوحشي) يحدد صاحب الاثروبولوجيا البنيوية
ليفني شتراوس الشعوب البدائية ، بالشعوب التي لم تعرف منطق
أرسطو . ان البدائية في الحقل الفني تلتقي مع (الكتابة) في كون
الاثنين تحذفان المنظور ، أو البعد الثالث ، وفي كون الاثنين عودة الى
الغريزة ، والى الليبيدوية وهذا يفضي الى السسة الرابعة لـ (النص)
المرتبطة بسسة (البدائية) وهي سسة (الجسدية) ان (البدائية) تبرز
واضحة في (مفرد بصيغة الجمع) لأدونيس وفي (مونا دا دمشق) لمحسود
السيد . فأدونيس يفتح النص بـ (تكوين) يؤسس تكوينه الخاص أو
يخلق هذا التكوين بكلمة أدق على نحو بدائي أسطوري يعج بالمتضادات
والرؤىويات واللائسجام ، وتحريب المنطق ، يذكر بـ (الكاوس)
البدائي . المادة الأولية التي تألف منها الكون في مصطلحات الفلاسفة .
كما يعود أدونيس في (مفرد بصيغة الجمع) الى الغريزة وبكلمة أشمل الى
الطاقة الليبيدوية ، ان هذه العودة شكل من أشكال البدائية ومثلها أنه
يتكون في قوة الليبيدو المتدفقة نحو الجنس الآخر الايروس (الحياة)
« وثنا توس » (الموت) فانه تتكون في نص أدونيس بسووعته

الجنسانية الليبيدوية جدلية الجنس والموت بكل ما في الجنس القائم في
(النص) من جوع للحب ، وتعطش له •

كما يؤسس محمود السيد نص (موناذا دمشق) على أساطير
الشرق المابين نهرينية القديمة التي تحكي أن السماء والأرض كانتا في
بداية التكوين جسدا واحدا ، ملتحما ، الالتحام الأثني بالذكر ، ثم جاء
الاله (هواء) وفرق بينهما ، ومن ذلك اليوم لا يزالون في شهوة عارمة
الى الالتحام مرة أخرى وهو ما يشله البشر على الأرض بالعملية الجنسية
التي تشل رمزيا وحدة السماء والأرض التي كانت في البدء • تأسيسا
على هذه الاسطورة ذات البعد البدائي الليبيدوي الواضح يكتب محمود
السيد أقانيم (موناذا دمشق) قائلا بالطاقة الجنسية الكونية المذكرة
(السماء) والطاقة الجنسية الكونية المؤنثة (الأرض) ان نص الموناذا
يتعامل مع العالم ككيان فطري بدائي ، وليس ككيان محكوم بقوانين
التطور والصراع الاجتماعي كما تتعامل معه بوعي الكيانات البدائية
التي تنتظر الفارس أو الفادي ليحقق الخلاص والتطهر • وهو ينتظر
هذا الفادي والفارس ليعيد تلاقح الطاقين الكونيتين وينهي انبساس
الحضاري • وبالتأكيد ان الجماهير هي التي تصنع التاريخ وليس الفارس
كما يكتب محمود السيد • ان اللغة البدائية الرؤيوية في نشيد الانشاد
والتوراة تتكرر بدائيتها في (موناذا دمشق) •

ان كلا من نص أدونيس ونص محمود السيد ينتج هذه السمة على
نحو خلاق وتوليدي مبدع في تحولات (النص) •

الجسدية :

يسي أنطون مقدسي نص (مفرد بصيغة الجمع) لأدونيس •

(قراءات في سفر الجسد) أو (رحلة في أقاليم الجسد وتحولاته) أو
(سفر تكوين الجسد)^(١٧) • في معرض تناوله لهذه السمة •

كما يرى أن أدونيس حذف الموجودات كلها لحساب موجود واحد
هو الجسد • أن الجسد هنا يتلبس الكون ، وينحل فيه ، حيث تصبح
تحولات (النص) تحولات الجسد - الكون •

أما (مونادا دمشق) لمحمود السيد فتنتطق من جنسانية = جسدية
واضحة حيث صوفية المونادا هي صوفية الجسد • أن الايقاع الجسدي
يعبر عن نفسه بجدلية الانوثة - الذكورة في كل أقنوم من الأقانيم
الأربعة حتى يكاد نص (مونادا دمشق) أن يكون نصا جسديا • وأن
تكون تحولاته ، هي تحولات الجسد البشري من ثنائية الذكورة -
الأنوثة الى وحدة الذكورة الأنوثة - أن السيد يجد فعل الحب ،
ويعتبر الانوثة أي (الخصب الكوني) جوهر لدمشق ويكتب ذلك
بمعجم جنسي عشقي واضح ، له طابعه التسويزي الانبعاثي ، معجم
جنسي بلغة توراتية - سان جون يرسية أيضا حتى أن يوسف اليوسف
يكتب (أن تحولا جديدا في شعر الجنس أخذ بالترسخ في أدبنا العربي)
ولا بد من الإشارة بأن (المونادا) هي فعل تأسيس مع (تحولات
العاشق) لأدونيس ، لهذا التيار الجديد)^(١٨) •

أن سمة (الجسدية) في (النص) الحديث أوروبا أو عربيا تكشف

١٧ - مقدسي ، أنطون / مقاربات في العداثة - مواقف - ٢٥ - ربيع
١٩٧٩ - ص ١٤ •

١٨ - اليوسف ، يوسف / في تعليقه النقدي على / مونادا دمشق /
والمنشور في آخر (النص) •

- ١٤٥ - الشعر يكتب اسمه م - ١٠

الى أي حد وصل تمازج الفرويدوية - مكتشفة الجسد في (النص الأدبي) بحيث ان الانتاج الأدبي للمجتمع الاستهلاكي الأوروبي الغربي الأمريكي هو انتاج للهاث الجسد ، وطافته الليبيدوية في تشكّل كتابي .

★ ★ ★

ان الكتابة - رؤيا رفض واحتجاج على النظام الثقافي السائد . انها تضع هذا النظام موضع تساؤل دائم . الا أن النظام الثقافي السائد لن يهتز قبل اهتزاز أساسه الاجتماعي ، وهذا الأساس لا يعيش مخاض الاهتزاز فحسب . بل ومخاض التحول من بنية اجتماعية الى بنية أخرى . لذلك فالكتابة الجديدة هي توحيد بين النبوة والثورة . ما بين الرؤيا والفعل . ففي (مفرد بصيغة الجمع) يوحد أدونيس ما بين القرمطي والشلمفاني . القرمطي هنا يمارس الفعل الثوري ، والشلمفاني ينتجها فكريا ، القرمطي يحول نظام العلاقات الاجتماعية (والشلمفاني يحول نظام العلاقات الأيديولوجية ، كذلك - الكتابة الجديدة - هي انتاج المشروع الثوري العربي فنيا . أدبيا . هي في هذا الخصوص ليست ثورة حول الشعر فقط ، بل ثورة في الشعر أيضا .

والكتابة هي تمجيد النظام الثقافي السائد ، وهي تمجيد خلاصته الفنية في الشعر التقليدي . الديوان المرجعي - تاريخيا - لهذا النظام . لذلك فهي رؤيا . . . ولغة جديدة . . . وشكل بنائي جديد . . . وتنتج أدبي خارج حدود النذجة والقالبية . الا أنها أيضا نظام ثقافي جديد . أو قل اسهام في تكوين ملامح هذا النظام . ولأن الكتابة - ثورة على النظم . فهي تساؤل دائم وتجاوز دائم ، وتخط دائم لذاتها أيضا . ان (الكتابة) ليست ثورة في بنية تعبيرية فقط . ولكنها ثورة في

بنية جهاز ايديولوجي كامل • من هنا فالمبدع ينتج للمستقبل • الا أنه
بإبداعه الخالي يؤسس ملامح هذا المستقبل •• التحولات القادمة ••
يكتب هذه الملامح •• يصنع هذه التحولات •• نسودج حياتها في الأدب •

الكتابة – في هذا المعنى ليست أدبا فقط •• انها أدب ينتجه نضال
أيديولوجي واجتماعي ، عبر الكلمة والممارسة • الكلمة تحلل الواقع ،
والممارسة تغيره • و (الكتابة) هي جزء من الكلمة (الوعي) التي
بدورها تسهم في الممارسة (التغيير) ان دور (الكلمة) في تشكيل
الممارسة خطير • لأن دورها في تشكيل الوعي هو كذلك •

ان (الكتابة) مشروع عربي لـ (الحداثة) ولذا فهي مشروع
تجريبي • لقد أفرزت التجربة الابداعية العربية المعاصرة مشاريع تجريبية
متعددة (الشعر المرسل المنشور – التفعيلة – القصيدة النثرية ••) •

الا أن (الكتابة) ليست نهاية المشروع • بل هي بداية المشروع ،
لأنها بداية التساؤل عن كل شيء • وزرع الألغام في كل شيء •• ولذا
يجب أن تبقى دوما في طور – المشروع – وهذه الدراسة ليست الا
المدخل لهذا المشروع •

★ ★ ★

المراجع

أولاً - الكتب النقدية والدراسات :

- الخطيب ، حسام :

الأدب الأوروبي : تطوره ونشأة مذاهبه ، دمشق ١٩٧٢

- ساعي ، أحمد بسام :

حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه - دمشق ١٩٧٨

- مورييه ، س :

حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث • ت : سعد
مصلوح ، القاهرة ١٩٦٩ •

- الفاخوري ، حنا :

تاريخ الأدب العربي ، بيروت ، بدون تاريخ •

- الدسوقي ، عمر :

في الأدب الحديث ، بيروت ، ١٩٦٧ •

- حنا ، عبد الله :

القضية الزراعية والحركات الفلاحية في سوريا ولبنان (١٨٢٠ -
١٩٢٠) ، بيروت ، ١٩٧٥ •

- تيزيني ، طيب :

مشروع رؤية جديدة للفكر العربي في العصر الوسيط ، المرحلة
الأولى ، دمشق ، ١٩٧١ •

- ابراهيم سلوم ، توفيق :

موجز تاريخ الفلسفة - مجموعة من العلماء السوفييت ، دمشق ،
١٩٧٦ .

- جبرا ، جبرا ابراهيم :

الحرية والطفان - دراسات نقدية ، بيروت ١٩٧٩ .

- شكري ، غالي :

شعرنا الحديث الى أين ، القاهرة ، ١٩٦٧ .

- أدونيس :

الثابت والمتحول ، المجلد الاول ، بيروت ١٩٧٤ .

الثابت والمتحول ، المجلد الثاني ، بيروت ١٩٧٧ .

الثابت والمتحول ، المجلد الثالث ، بيروت ١٩٧٨ .

- طومسون ، جورج :

دراسات ماركسية في الشعر والرواية ، بيروت ، ١٩٧٤ .

- أدونيس :

زمن الشعر - بيروت ، ١٩٧٢ .

- مروة ، حسين :

دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، بيروت ، ١٩٦٥ ، ط ١ .

- مكليش ، أرشيبالد :

الشعر والتجربة ، ت : سلمى الخضراء الجيوسي ، بيروت ١٩٧٣

- ولسن ، كولن :

الشعر والصوفية ، ت : عمر الديراوى أبو حجلة ، بيروت ١٩٧٢

- الشمعة ، خلدون :
- المنهج والمصطلح ، مداخل الى أدب الحداثة ، دمشق ١٩٧٩ .
- عباس ، احسان :
- اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، الكويت ، ١٩٧٨ .
- سعيد ، خالدة :
- حركية الابداع - دراسات في الأدب العربي الحديث ، بيروت ١٩٧٩ .
- الرئيس ، رياض نجيب :
- الفترة الحرجة - دراسات نقدية ، بيروت ، ١٩٦٥ .
- ثانيا - الأعمال الشعرية :
- الناصر ، علي :
- البلدة المسحورة وموانا ، حلب ، ١٩٣٥ .
- الناصر علي وميسر ، أورخان :
- سريال ، حلب ١٩٤٧ .
- الأسدي ، خير الدين :
- آغاني القبة ، حلب ، ١٩٥٠ .
- الناصر علي :
- دن الدموع - حلب ، ١٩٥٤ .
- جبران ، جبران خليل :
- المؤلفات الكاملة - بيروت - دار صادر - بدون تاريخ - اشراف ميخائيل نعيمة .

- ويتمان ، وولت :
 - أوراق العشب ، ترجمة سعدي يوسف ، بيروت ١٩٨٠ .
- فائق ، صلاح :
 - رهائن ، دمشق ١٩٧٥ .
- فائق ، صلاح :
 - تلك البلاد ، لندن ، ١٩٧٨ .
- الجبوري ، أسعد :
 - أولبياد اللغة المؤجلة ، دمشق ، ١٩٨٠
 - ليس للرسم فواصل ، ليس للخطيئة شاشة ، دمشق ١٩٨٠ .
- عامود ، اسماعيل :
 - التسكع والمطر - دمشق ١٩٦٢ .
- عواد ، سليمان :
 - حقول الأبدية ، دمشق ١٩٧٨ .
- صالح ، سنية :
 - حبر الاعدام ، بيروت ، ١٩٧٠ .
- صالح ، سنية :
 - الزمان الضيق ، بيروت ، ١٩٦٤ .
- العاج ، أنسي :
 - لن ، بيروت ، ١٩٦٠ .
- صايغ ، توفيق :
 - معلقة توفيق صايغ ، بيروت ، ١٩٦٣ .
 - القصيدة ك ، بيروت ، ١٩٦٠ .

- الرئيس ، رياض نجيب :
 - موت الآخرين ، بيروت ، ١٩٦٢ .
- طحان ، سمير :
 - ولاويل بردى ، حلب ، ١٩٧٠ .
- مقدسي ، فايز :
 - سيميا ، أبجدية الأفعى ، باريس ١٩٧٣ .
- أدونيس :
 - الأعمال الكاملة ، بيروت ، ١٩٧٩ .
- درويش ، محمود :
 - الأعمال الكاملة ، بيروت ، ١٩٧٧ .
- مصري ، منذر :
 - بشر وتواريخ وأمكنة ، دمشق ، ١٩٧٩ .
- عبد الحميد ، بندر :
 - احتفالات ، دمشق ، ١٩٧٨ .
- محمود ، عادل :
 - قمصان زرقاء للجثث الفاخرة ، دمشق ، ١٩٧٨ .
- أبو عفش ، نزيه :
 - أيها الزمان الضيق ، أيتها الأرض الواسعة ، دمشق ، ١٩٧٨ .
- أدونيس :
 - مفرد بصيغة الجمع ، بيروت ، ١٩٧٥ .

- السيد ، محمود :

• مونا دا دمشق ، بيروت ، ١٩٧٩ .

- الماغوط ، محمد :

حزن في ضوء القمر ، بيروت ، ١٩٥٩

غرفة بملايين الجدران ، دمشق ، ١٩٦٤

• الفرحة ليس مهنتي ، دمشق ، ١٩٧٠ .

ثالثاً - المجلات والصحف :

- | | |
|-------|-------------------------|
| بيروت | ١ - مجلة / شعر / |
| بيروت | ٢ - مجلة / مواقف / |
| دمشق | ٣ - الموقف الأدبي |
| دمشق | ٤ - المعرفة |
| دمشق | ٥ - ملحق الثورة الثقافي |
| دمشق | ٦ - صحيفة تشرين |
| بيروت | ٧ - الأمالي |

رابعاً - باللغة الفرنسية

Linguistique et enseignement du français, Larousse, 1970,
librairie larousse, Paris.

Mystique musulmane, Coll. Vrin, Paris 1961.

الفهرس

الصفحة

٧	• • • • بدايات القصيدة النثرية في سورية
٢٦	• • • • من الشعر المنثور الى القصيدة النثرية
	للقصيدة النثرية بين رؤيا الستينات وشفوية جيل
٥١	• • • • • السبعينات
٥٣	• • • • • في القصيدة - الرؤيا
٩٠	• • • • • القصيدة الشفوية في سورية
	مدخل في المشروع التجريبي العربي لتأسيس كتابة
١٢٩	• • • • • جديدة من القصيدة النثرية الى الكتابة

منشورات الاتحاد لعام ١٩٨١

اسم الكتاب	المؤلف	المادة	السعر
١ - عنود	عبد الكريم الناعم	شعر	٦٠٠
٢ - اقمار منزلية	هاشم شفيق	شعر	٥٠٠
٣ - قل يا بحر	زكريا شريقي	قصص	٦٠٠
٤ - مغامرات الأصابع والعيون	بندر عبد الحميد	شعر	٥٠٠
٥ - قابيل وسفر البحر	حسين حموي	شعر	٥٠٠
٦ - قصص شعرية قصيرة جدا	شوقي بغدادي	شعر	٥٠٠
٧ - وجبة الأباطرة	الياس زحلاوي	مسرحية	٧٠٠
٨ - طائر النار	قمر كيلاني	رواية	٦٠٠
٩ - سفر الطاعة	الميلودي شغموم	قصص	٦٠٠
١٠ - الظواهر المسرحية عند العرب	علي عقلة عرسان	دراسة (نقد)	١٢٠٠
١١ - الممكن والمستحيل	رضا رجب	شعر	٧٠٠
١٢ - شواطئ بلادي	ممدوح السكاف	شعر للأطفال	٥٠٠
١٣ - عصافير بلادي	صالح هوارى	شعر للأطفال	٥٠٠
١٤ - ممتاز يا بطل	اكرم شريم	مسرحية للأطفال	٥٠٠
١٥ - الحوت والزورق	جان الكسان	قصص	٦٠٠
١٦ - كوب من الشاي البارد	نيروز مالك	قصص	٥٠٠
١٧ - دفتر النثر	سليمان العيسى	قصص	١٢٠٠
١٨ - العربية بلا جواد	ملاحة الخاني	قصص	٦٠٠
١٩ - ضفتاه من حجر	عادل محمود	شعر	٥٠٠
٢٠ - نقوش وكلمات	علي سليمان	مسرحية	٨٠٠
٢١ - مسرحيتان عن قتل العصافير	وليد اخلاصي	دراسة	٧٠٠
٢٢ - الشعر يكتب اسمه	محمد جمال باروت		

سعر النسخة

سورية ٧٠٠ ق٠س - الكويت ٩٠٠ فلس - عدن ١٤٠٠ فلس - البحرين
١٤٠٠ فلس - أبو ظبي ١٤ درهما - ليبيا ١١٠٠ مليم - المغرب ١٤ درهما -
السودان ١٤٠٠ مليم - مصر العربية ٩٠٠ مليم - لبنان ٧٠٠ ق٠ل - الاردن
٧٠٠ فلس - قطر ١٤ ريال - السعودية ١١ ريال - دبي ١٤ درهما -
تونس ١١٠٠ مليم - الجزائر ١٤ دينار - العراق ٩٠٠ فلس - الخليج العربي
١٤ درهما .

منشورات اتحاد الكتاب العرب
طبعة في دار الأنوار للطباعة - دمشق
١٩٨١/٧/٢٠٠٠



منشورات اتحاد الكتاب العرب

هذا الكتاب

محاولة جريئة وجادة لايجاد ملامح ثورة
ثقافية مستقبلية تتوخى الأسس التقليدية
للثقافة وترتبط بتحولات البيئة الاجتماعية •
ولايجاد منظور لتطور الأدب يمكن من
خلاله تفسير الاتجاهات الحديثة في الأدب
وتصنيف الشعراء المحدثين الذين لا يكاد
يجمعهم جامع •



أبو عبدو البغل

<https://facebook.com/groups/abuab/>

منشورات اتحاد الكتاب العرب
طبعة في دار الأنوار للطباعة - دمشق

السعر ٧ ليرات